СОВЕТСКОЕ ФОТО

№ 12 • ДЕКАБРЬ • 1967




50
ГЕРОИЧЕСКИХ ЛЕТ

СОВЕТСКОЕ ФОТО
ИЗДАНИЕ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР
№ 12 • ДЕКАБРЬ • 1967 г.
Журнал основан в апреле 1926 г.

К ПОЛНОЙ ПОБЕДЕ КОММУНИЗМА!

Советский народ, вступая во второе пятидесятилетие великой революции, высоко несет идеи коммунизма, идеи Великого Октября. Мы опираемся на достигнутые успехи социалистического строительства. Мы вооружены бессмертным учением марксизма-ленинизма, на нашей стороне правда жизни, наши силы неисчислимы. Плечом к плечу с нами идут народы братских стран социализма, силы международного коммунистического движения, демократии и национального освобождения. Никто и ничто не может остановить нас на пути к осуществлению нашей конечной цели — построению коммунистического общества.

Желаем советскому народу, каждому советскому человеку новых успехов в труде, учебе, счастья в личной жизни, успехов в борьбе за торжество нашего великого коммунистического дела.

Да здравствует Великая Октябрьская социалистическая революция!

Да здравствует наша любимая Родина — Союз Советских Социалистических Республик!

Да здравствуют братские страны социализма!

Да здравствует единство всех революционных и прогрессивных сил в борьбе против империализма, за демократию и социализм!

Да здравствует мир и дружба между народами!

Да здравствует великий советский народ — созидатель нового общества!

Под знаменем марксизма-ленинизма, под испытанным руководством Коммунистической партии — к полной победе коммунизма!

Из Обращения Центрального Комитета КПСС, Президиума Верховного Совета СССР, Совета Министров СССР „К советскому народу, ко всем трудящимся Союза Советских Социалистических Республик“.

ВКЛАД В ЛЕНИНИАНУ

Л. ВОЛКОВ-ЛАННИТ

Творчество известного фотолетописца революционной Москвы Григория Петровича Гольдштейна (1870—1941) неотделимо от времени, в которое он жил и трудился. Как и большинство передовых фотожурналистов, безоговорочно отдавших свои силы и знания молодой Советской республике, он работал во Всероссийском фотокиноотделе Наркомпроса. По заданию отдела ему нередко поручались ответственные выездные съемки.

Летом 1919 года он участвовал в плавании по Волге и в Прикамье на организационно-инструкторском пароходе ВЦИК «Красная звезда». Руководителем этого первого агитационного рейса была Надежда Константиновна Крупская. Пароход шел только ночью, а днем останавливался у прибрежных городов и сел, где проводились митинги с демонстрацией фотовитрин и документальных фильмов.

Значителен вклад Г. Гольдштейна в фотолетопись революционной Москвы. «В своем архиве, — вспоминал мастер, — я нахожу много снимков, которые уже принадлежат истории: Москва в Октябре, баррикады на Пресне, на Арбате, здание Думы с отбитыми снарядами углами, где теперь Центральный музей В. И. Ленина, пушки у Моссовета, Палата судебных установлений в Кремле с разбитой мебелью, могилы коммунаров у Кремлевской стены с венками на снегу...» Благодаря Г. Гольдштейну и его коллегам — А. И. Савельеву и А. Ф. Дорну мы имеем фотодокументы событий, происходивших в Москве в знаменательные октябрьские дни.

* * *

По профессии Г. Гольдштейн был живописцем. История отечественной фотографии знает немало примеров, когда художники сознательно меняли этюдник на фотоаппарат. Эти увлеченные и преданные искусству люди искали в светописи новую убедительную форму воплощения своих творческих замыслов.

Совмещение двух разных призваний ничуть не мешало Г. Гольдштейну глубоко ценить творческие возможности фотографии, ставшей для него смыслом всей дальнейшей деятельности. И это он превосходно доказал своими замечательными фоторепортажами, сделанными в первые годы Советской власти. Под конец жизни мастер имел все основания заявить:

— Теперь я должен с глубоким удовлетворением отметить, что именно благодаря фотографии мне удалось создать несколько исторических, неповторимых документов и запечатлеть живой образ Владимира Ильича Ленина.

Впервые Гольдштейн сфотографировал В. И. Ленина в 1918 году: в марте — в день похорон Я. М. Свердлова и в мае — при посещении Владимиром Ильичем военного парада на Ходынском поле. Но значительно лучше удались ему съемки двух последующих лет.

1 мая 1919 года в Москве у Лобного места на Красной площади был установлен временный памятник вожаку восставшего крестьянства Степану Разину. На торжестве открытия присутствовал Ленин, выступивший с речью перед собравшимся народом.

Владимир Ильич говорил со специально построенного помоста, и стоявший поблизости Гольдштейн смог запечатлеть вождя. Это широко известная ныне фотография Ленина с поднятой рукой.

Смелый ракурс и контраст двух основных тонов кадра — белого и черного усиливают впечатление от снимка. Энергичный жест выражает неукротимую энергию человека, умевшего «видеть то, что временем сокрыто». Перед нами образ подлинно народного трибуна, увлекающего массы своей революционной страстностью и убежденностью.

Этот исторический снимок, размноженный с небольшого стеклянного негатива (5,8×9,0 см), теперь знает весь мир. Он входит в учебники и энциклопедии, повторяется на многочисленных плакатах, широко используется мастерами кисти и резца.

Не случайно Л. Б. Красин вскоре после кончины Владимира Ильича в своей статье «О памятниках Ленина» («Прав-

В. И. Ленин выступает перед войсками, отправляющимися на фронт. Май, 1920 г.





Москва, Красная площадь. В. И. Ленин произносит речь на открытии временного памятника Степану Разину. Май, 1919 г.

Фото Г. ГОЛЬДШТЕЙНА

да» от 7 февраля 1924 г.) рекомендовал будущим скульпторам при работе над ленинскими монументами обратить внимание именно на эту фотографию.

Снимок, безусловно, можно отнести к лучшим произведениям ранней советской фотопублицистики. И его не сочтешь случайной удачей автора. Нет, всем своим изобразительным строем он говорит о наблюдательности фотохудожника, умеющего видеть то, что остается незамеченным другими.

Требовательный к себе мастер не преувеличивал своих профессиональных успехов и находил в кадре некоторые недостатки технического исполнения. «Фигура выступающего Ленина, — писал он, — была исключительно динамичной, но затвор моего фотоаппарата не обладал достаточной скоростью, чтобы схватить ее стремительные движения. Так рука оказалась немного не в фокусе»...

Гольдштейна не оставляла мечта еще раз сфотографировать Владимира Ильича. И через год она осуществилась.

5 мая 1920 года Ленин выступал на Театральной площади перед войсками, отправлявшимися на фронт. Фоторепортеру удалось ярко отобразить это вдохновенное выступление вождя. Как и в предыдущей работе, он уловил основную черту ленинского характера — целеустремленность и убежденность. Образ Ленина — оратора показан в нерасторжимом единстве с народом. Ильич стоит на большой дощатой трибуне, как кормчий на корабле.

Бурной романтикой эпохи веет от этого исторического сюжета. Каждая деталь и вся обстановка происходящего волнуют ощущением неповторимого времени.

В воспоминаниях фотомастера читаем: «День выдался серый, пасмурный. Посреди сквера у Большого театра установлена трибуна из некрашеных досок. Весна 1920 года была необычайно тяжелой для молодой Республики Советов. Положение на фронте очень тревожное. Чувствовалось, что Владимир Ильич перед выступлением волновался. Но вот он поднялся на трибуну. Голос его зазвенел, поза, жесты свидетельствовали об уверенности в победе над врагом.

С трепетом душевным проявлял я тот негатив: а вдруг что-нибудь не так, а вдруг пластинка плохого качества. К счастью, все обошлось благополучно».

Записи фотографа содержат интересные подробности:

«Сойдя с трибуны, Владимир Ильич пошел в Копьевский переулок. Я последовал за ним в некотором отдалении. Вдруг его остановили двое ребятишек — мальчик и девочка. Мальчик спросил: «Дяденька, как пройти в Охотный ряд?»

Ленин положил руку ему на плечо и стал объяснять. Остановиться было неудобно, и я продолжал идти. Когда поровнялся с Владимиром Ильичем, он бросил взгляд на мой аппарат и сказал:

— Товарищ, проводите, пожалуйста, ребятишек в Охотный ряд.

Нечего делать, пришлось взять малышей за руку и выполнять поручение...»

Для нас этот эпизод, запомнившийся фотомастеру, — добавочный штрих к обаятельному образу великого человека, всегда проявлявшего трогательную заботу о детях.

...Имя Гольдштейна еще оставалось неизвестным, а снимки становились хрестоматийными. Одним из тех, кто высоко оценил фотографию, запечатлевшую выступление вождя перед войсками, уходящими на фронт, был В. Маяковский. Выкадрированный из нее портрет Ильича всегда висел у поэта над письменным столом рабочей комнаты. Образ зодчего нового мира вдохновил его на стихотворение «Разговор с товарищем Лениным», начинающееся строфой:

Грудой дел,
　　　　суматохой явлений
день отошел,
　　　　постепенно стемнев.
Двое в комнате.
　　　　Я
　　　　и Ленин —
фотографией
　　　　на белой стене...

* * *

...В. Белинский писал, что «время преклонит колени только перед художником, которого жизнь есть лучший комментарий на его творения, а творения — лучшее оправдание его жизни».

Снимки, запечатлевшие образ Ленина, — бесценные сокровища нашей культуры. И мы с благодарностью будем вспоминать тех, кто оставил нам эти снимки.

Среди них по достоинству должно быть названо имя Григория Петровича Гольдштейна.





Министр культуры СССР Е. А. Фурцева и председатель Правления Союза журналистов СССР М. В. Зимянин открывают выставку

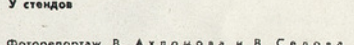
●

Председатель Комитета по печати при Совете Министров СССР Н. А. Михайлов знакомится с экспозицией выставки

●

Выставку посетил заместитель Председателя Совета Министров СССР В. А. Кириллин

●



У стендов

Фоторепортаж В. Ахломова и В. Седова







ОТКРЫТИЕ ВЫСТАВКИ „50 ЛЕТ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ“

Павильон «Советская культура» на ВДНХ. В канун юбилея Советского государства на торжественное открытие Всесоюзной выставки «50 лет Октябрьской революции» сюда собрались представители партийных и советских организаций столицы, ученые и писатели, художники и кинематографисты, журналисты, фотографическая общественность.

Слово предоставляется председателю Правления Союза журналистов СССР **М. В. Зимянину.**

— Фотовыставка «50 лет Октябрьской революции», — сказал М. В. Зимянин, — является составной частью фронта советской культуры, который демонстрирует свои достижения в канун юбилея Великого Октября. Нам радостно приветствовать открытие этой выставки вслед за выставкой работ столичных мастеров «Моя Москва». Нынешняя экспозиция свидетельствует о высокой идейности и больших творческих возможностях наших фотомастеров.

Мы видим запечатленный на снимках весь путь борьбы за коммунизм, за укрепление экономики и оборонной мощи нашей страны — героический путь партии и народа. Мы видим дорогой всем нам образ Владимира Ильича Ленина. Знаменательно, что эта выставка открывается после сентябрьского Пленума ЦК КПСС, решения которого воодушевили советский народ на новые трудовые подвиги во имя претворения в жизнь предначертаний XXIII съезда КПСС, во имя выполнения нашего патриотического и интернационального долга.

От всей души мы поздравляем сегодня наших фотомастеров из Москвы, городов Российской Федерации и союзных республик. Их работы — свидетельство несомненного роста содержания, идейности и партийности фотожурналистики, свидетельство светлого мироощущения и художественного мастерства авторов.

Слово предоставляется Министру культуры СССР, председателю Оргкомитета выставки «50 лет Октябрьской революции» **Е. А. Фурцевой.**

— Открытие этой выставки, — сказала Е. А. Фурцева, — большое событие в культурной жизни нашей страны. Можно уверенно сказать, что такой фотографической выставки в истории Советского государства еще не было. Советские фотожурналисты создали обобщенный исторический документ о борьбе и огромных достижениях советского народа за исторически короткий срок, о путях строительства социалистического общества. Перед нами проходят эпохи революции, гражданской войны, первых пятилеток, Великой Отечественной войны, эпоха строительства коммунизма. Эта выставка — одно из знаменательных достижений, с которым приходит к юбилею Советской власти наша творческая интеллигенция.

Среди нас нет тех, кто фотографировал Ленина и события революционного Октября, но мы чтим их память и бережно храним их произведения. Каждый посетитель будет благодарен им и всем фотомастерам — участникам этой выставки, потому что каждая фотография здесь агитирует за Советскую власть.

Разрешите от имени коллегии Министерства культуры СССР поздравить всех присутствующих и пожелать нашим фотожурналистам успехов, творческого оптимизма.

От имени участников и организаторов выставки член Оргкомитета, фотожурналист А. С. Гаранин благодарит государственные и творческие организации, редакции газет и журналов, принявших участие в подготовке экспозиции, и заверяет, что советские фотомастера всегда будут на переднем крае вместе с народом, строящим коммунистическое общество.

Министр культуры СССР Е. А. Фурцева в торжественной обстановке перерезает ленточку. Выставка «50 лет Октябрьской революции» — творческий рапорт советских фотожурналистов — открыта.



Вводный зал выставки



Патруль. Ленинград. 1917 г. (из фондов Госархива)

●

Ф. Э. Дзержинский в дни работы VIII съезда партии. 1919 г. (из фондов Госархива)

●

Первая Конная. 1920 г. (из фондов Госархива)

О РЕВОЛЮЦИИ, О ВРЕМЕНИ, О НАРОДЕ

Гр. ОГАНОВ

Заметки с выставки „50 лет Октябрьской революции"

Время продиктовало замысел, решение и композицию этой выставки. Год 1967-й. Октябрь. Великое 50-летие — вот тема и идея экспозиции. По своим масштабам она беспрецедентна — цифры уже известны, но напомню их снова. Напомню для того, чтобы осмыслить их истинное значение. Тысяча работ 450 авторов. Тысяча работ, отобранных из десяти тысяч представленных. Эти десять тысяч в свою очередь — результат отбора в республиках, областях, фотосекциях и фотоклубах, разбросанных по всей стране. Процесс, чем-то напоминающий постепенное, по ступеням, обогащение урановой руды. Долгая кропотливая работа. Результат ее — по замыслу — должен дать желанный пропагандистский, публицистический эффект, как отобранные из сотен и тысяч тонн руды килограммы урана способны дать чудесную силу атомным реакторам, вырабатывающим свет.

Беспрецедентны не только одни масштабы экспозиции.

Беспрецедентна задача: рассказать о пятидесяти годах жизни первого в мире социалистического государства. Как вести этот эпический, этот ответственнейший рассказ? Начало

сказ-поэму о пятидесяти годах, которые потрясли мир. Своеобразный потому, что этот рассказ ведется без помощи слов,— только фотографиями, запечатленными мгновениями жизни.

Из таких мгновений слагалась история. Нечто невиданное, непостижимое, фантастическое происходило на огромных, беспредельных пространствах — от Черного до Баренцева морей, от Бреста, дважды в истории приковавшего к себе внимание современников, до далекой Камчатки. От мистически-прекрасных северных сияний до экзотики знойных песчаных пустынь... Созидался новый мир. Созидался волей Коммунистической партии и эпическим трудом народа, единого народа, вобравшего в свою братскую семью десятки народов и национальностей бывшей царской империи. И каждое мгновение, попавшее в кадр, становилось свидетельством очевидца, приобретало значение бесценного документа.

Экспозиция постепенно разворачивает перед нами свою панораму. Поначалу идут фотографии, под которыми в большинстве своем нет фамилии автора, — в революционной буре, в огне гражданской войны затерялись сведения о людях, сделавших эти снимки. Лишь изредка мелькают имена — Оцуп, Жуков, Булла, Штейнберг, Новицкий, Гольдштейн — и мы безмерно благодарны им и тем безвестным фотографам, которые сохранили для нас, для многих поколений, для истории и дорогой образ Владимира Ильича, и дыхание, атмосферу тех лет.

Да, многие из этих фотографий технически очень несовершенны. Примитивной была аппаратура, нехватало фотографического материала, часто очень трудными были условия съемки. Снимки, порою нерезкие, размытые, видно, что негативы хранились плохо, эмульсия, подверженная влиянию времени, кое-где разрушена — и все же, несмотря на это, снимки эти волнуют до глубины души.

Я видел, как их рассматривали посетители выставки: подробно, подолгу, волнуясь, объясняя друг другу — что это, где могло быть снято, в каких исторических условиях. Люди пожилые, убеленные сединой, может быть, сами участники революционных событий, для которых эта экспозиция — как зримое, бесконечно дорогое воспоминание, и совсем еще молоденькие парни и девушки, будто увидевшие ожившими страницы школьных учебников, исторических романов.

Вообще вопрос о влиятельнейшей публицистической силе воздействия фотографии-документа на человеческое сознание, именно фотографии с ее неопровержимой достоверностью, с ее эмоциональной силой — это проблема для специального исследования не только с научно-познавательными целями, но и для вполне конкретных практических выводов. Впрочем, об этом — позже.

А пока экспозиция ведет нас дальше — через тяжелые годы восстановления разрушенного хозяйства, налаживания нового быта, что само по себе было революцией, — в славное время первых пятилеток, ставших великой пробой сил, когда решался вопрос — выстоим ли мы, сумеем ли догнать развитые страны капиталистического мира, пятилеток, заложивших основу мощи нашей социалистической Родины.

Отличный зачин — «Сеятель» А. Шишкина, старик в лаптях и с берестяным лукошком, первый раз бросающий семена в свою, свободную землю, жаждущую тепла и заботы. Снимок удивительно простой, художественно-прекрасный и символичный — завтра эти семена взойдут тысячами тракторов, домнами Магнитки, серебряными рельсами Турксиба, колхозами, гигантами индустрии. И его же «Мечтатели» — сорванцы, вчерашние беспризорники, живописно сгрудившиеся у карты полушарий, — как раздвинулись горизонты! И кто знает, не стали ли они землепроходцами, теми, кто проложил трассы в Сибирской вековой тайге, кто покорил бесконечные пространства Кара-Кумов и ледяные просторы Арктики.

И вот совсем другая фотография, другие, не менее сложные, не менее драматические проблемы. Юг. Азербайджан. Серия снимков старейшего бакинского фоторепортера В. Гонгашвили — «На демонстрации», «Делегатки», «В горном колхозе». Главное здесь — проблема женщины Востока. Ее раскрепощение, ее приобщение к новой жизни, которая откроет перед женщиной необозримые дали и потребует от нее раскрытия всех способностей, всех сокровищ души. Чадра еще не сброшена всеми, но лица многих женщин уже смело открыты. Они идут широким шагом, в глазах их светится решимость и воля. Это огромная тема, это одна из самых славных страниц нашей истории.

А страниц этих — множество. Вот великолепная серия М. Альперта «На строительстве Большого Ферганского кана-



Фото Дмитрия ДЕБАБОВА (Москва)

Встреча. 1930 г.



экспозиции дает краткий, лаконичный и выразительный, как строгая математическая формула, ответ на этот вопрос. Вы входите в вводный интерьер выставочного зала павильона «Советская культура» на ВДНХ, и прямо перед вами возникает огромная фотография Владимира Ильича Ленина — в пальто и кепке, с мудрой, слегка наметившейся улыбкой на лице, с умным, чуть лукавым прищуром глаз. Ленин, очень знакомый всем нам на этой фотографии и все же неожиданно новый — это эффект сверхувеличения. А по бокам на главных простенках — две гигантские фотографии: начало и итог, исходная точка и кульминация.

Слева — «Аврора», трехтрубный силуэт, известный всему миру, корабль-символ, слово-пароль. А с другой стороны — величественная космическая панорама: облака, облака, море облаков, над которым царит бледный лик Луны, нашего еще вчера таинственного спутника. И, пробивая толщу облаков, взмывает вверх, в бесконечное пространство космоса, серебристая ракета. Наша советская ракета, мечта Жюль-Верна, воплощенная мысль Циолковского, ракета, созданная гением советских ученых, конструкторов, рабочих.

Вот оно, сопоставление исторических фактов, и отчет о пройденном пути, и живая, образная диаграмма неслыханных темпов роста, и наглядное, публицистически заостренное представление об эпохе, о времени, о том, что значит само слово «революция».

Но это — начало и итог. А между ними — гигантская, неисчерпаемая книга свершений, событий творимой народом истории, с ее героями, с ее драматизмом и захватывающей дух радостью, со страницами возвышенными и героическими, печальными и утверждающими на Земле нашу всепобеждающую правду. Выставка как раз и являет собой попытку написать такую книгу, представить зрителю своеобразный рас-





Дмитрий ДЕБАБОВ (Москва). Он и его товарищи сооружали Магнитку. 1930 г.

Макс АЛЬПЕРТ (Москва). На строительстве Большого Ферганского канала. 1939 г.



Анатолий ГАРАНИН (Москва)
Жизнь за Родину. Снято под Керчью в 1942 г.

ла». Обжигающее солнце, слепящая пыль... Тысячи добровольцев — дехкан взяли в руки кетмени, кирки и тачки, чтобы совершить чудо — напоить водой пустыню, дать жизнь мертвой земле, добыть изобилие, радость, свет. Снимки пронизаны солнцем, какой-то искрящейся силой народного духа — это поэма об общности цели, об энтузиазме масс, увидевших эту цель и поклявшихся воплотить мечту в быль. Удивительная пластичность, композиционное совершенство, свойственные творчеству Альперта вообще, проявились здесь, в общем-то чисто репортажных снимках, с особенной силой.

Днепрогэс, Магнитка, Кузбасс, Турксиб... Ставшие уже классическими, почти хрестоматийными снимки Д. Дебабова, Г. Петрусова, А. Шайхета и многих других ветеранов советской фотожурналистики разворачивают перед зрителем потрясающую воображение, будоражущую память панораму тридцатых годов.

Но вот начинаются стенды, которые смотрятся с особым волнением. Здесь умолкают самые разговорчивые, самые экспрессивные посетители. Война... Эта высочайшая, волнующая тема пройдет потом по всем военным стендам. Один за всех, все за одного. Враг будет разбит, победа будет за нами!

Трудно рассказывать об этих снимках, снимках военной поры. Трудно прежде всего потому, что нельзя здесь выделять снимки, руководствуясь обычными профессиональными критериями. Такой подход здесь неприменим, он звучал бы кощунством. Ведь мы имеем дело не с заранее продуманными, заданными работами. Здесь нет инсценировок, постановок, позы, поиска световых эффектов. Общее, что роднит



Александр ДИТЛОВ (Минск)
Солдат-освободитель (3-й Белорусский фронт). 1944 г.



Праздник Победы

Из военной серии Георгия ПЕТРУСОВА

Берлин. Май. 1945 г.

все фотографии, представленные на военных стендах, — правда, суровая, драматическая, волнующая правда священной войны, которую вел, вынес, выиграл народ-богатырь. Каждый снимок — документ боли и героизма, это наша кровь и наша плоть, это подвиг боя и труда, и каждый фронтовой фотокорреспондент — это солдат, честно выполнивший свой воинский долг. Эти слова надо прежде всего отнести к светлой памяти военных корреспондентов, погибших на фронте с оружием-фотоаппаратом в руках — М. Калашникова и С. Струнникова («Правда»), П. Трошкина («Известия»), М. Бернштейна («Красная звезда»), чьим работам отведен особый стенд. Слова величайшей признательности надо сказать и всем, кто прошел фронты Великой Отечественной и оставил нам бесценную память о годах величайшей в истории битвы. Эти работы останутся на века свидетельствами героического подвига советского народа.

Я снова хочу сказать о правде этих снимков, беспощадной и прекрасной правде, которая сродни лучшим произведениям нашей литературы, посвященным годам войны. Но вспомним, что и эпическое «Горе» Дм. Бальтерманца, и человечнейшая, подлинно народная работа И. Озерского «Солдатский труд», и патетический, «звучащий голосом» снимок И. Шагина «Только вперед!», и знаменитый альпертовский «Комбат», и трагичнейшая «Похоронная» С. Гурария, и грохочущий залпами снимок Э. Евзерихина «Стоять насмерть!», и хватающая за душу, сродни лучшим полотнам Третьяковки работа Г. Санько «Возвращение», и серии Б. Кудоярова, М. Трахмана, А. Гаранина, Я. Давидзона, Г. Зельмы, В. Юдина, А. Дитлова, М. Мельника, Г. Петрусова, и знаменитый триптих Е. Халдея «Знамя победы», «Поверженные фашистские стяги» и «Нюрнберг» — ведь все это появилось значительно раньше, чем в «Окопах Сталинграда» В. Некрасова, «Звезда» Эм. Казакевича, «Дни и ночи» К. Симонова. Воздадим же должное тем нашим фотожурналистам, кому выпала доля отдать и страсть души, и боль сердца многотрудным дням и ночам священной войны!

Годами войны не кончается ретроспективная часть выставки. К ней надо прибавить и замечательную серию портретов, показанных в вводном зале. Каждый портрет — это тоже история, и, вглядываясь в лица, уже знакомые по газетным полосам многих лет, зритель снова и снова переживает страницы жизни — своей и своей страны. Стаханов, Шмидт, Станиславский, Чкалов... Эти портреты рассказывают нам о времени и о себе и одновременно это опять-таки выполненный уже в ином ключе рассказ об эпохе, рожденной Октябрем.

Показанного до сих пор уже с лихвой хватило бы на отличнейшую выставку. Но выставка продолжается! Это уже наши дни, наша современность. Эта часть выставки более фотографична, в каноническом смысле слова — это уже не только документы, это и пейзажи, и жанр, и юмор, и строго продуманные, выверенные серии-очерки.

Конечно, и здесь определяющим, доминирующим является тема времени — с характерным для него размахом наших работ, наших свершений, наших интересов. Гигантские стройки, бурный натиск науки, масштаб исследований — от атома до Антарктиды, обострившееся внимание к сфере эмоций, к индивидуальной личности — обо всем этом красноречиво говорит экспозиция. Ненавязчиво, непреднамеренно она свидетельствует и о творческих исканиях наших фотомастеров, особенно талантливой молодежи, которой, впрочем, не уступают и многие ветераны.

Позволяет говорить она и о некоторых спорных тенденциях в современном фотоискусстве, выявляющихся там, где наиболее ясно заметен поиск специфически фотографического языка, где ведется разведка в сфере выявления и развития тех особенностей фотографии, которые отличают ее от других родов искусств. (В статье, обнимающей «всю» эту гигантскую выставку, конечно, нельзя сколько-нибудь развернуто поговорить об этих важных, интересных проблемах).

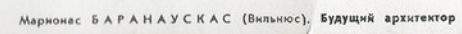
Радуют ростом мастерства, поиском фотографического мышления многие фотожурналисты республик. На стендах почти всех республик есть немало работ очень интересных. Украинский мастер Б. Градов представил отличные снимки, среди которых выделяются психологически точный портрет-жанр «Председатель колхоза Мария Микитей» и «Высокое напряжение» — традиционный пейзаж с электроматчами, но именно в силу традиционности сюжета здесь радует очень лиричное, эмоциональное решение чисто индустриальной темы. Блики на изогнутых проводах серпами-саблями рассекают пространство, будто материализовалась сама суть электротока, и мы видим, как он бежит от пролета к пролету.

Борис ГРАДОВ (Киев). **Высокое напряжение**



Анатолий КОХАНОВ (Москва). **Аннушка**





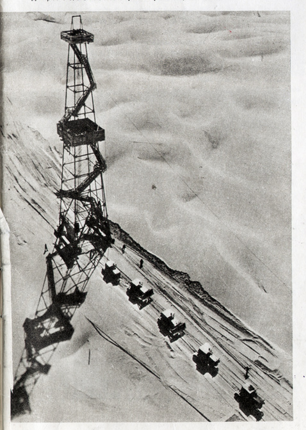
Марионас БАРАНАУСКАС (Вильнюс). **Будущий архитектор**





Алексей ГОСТЕВ (Москва). **Водитель вездехода Юрий Сукач** (Норильская комплексная геолого-разведывательная экспедиция)

Дмитрий УХТОМСКИЙ (Москва). **За черным золотом**



Чисто фотографический лаконизм и композиционная завершенность живописного полотна соединились в отличной работе украинца А. Семеляка «Плоты». Этой работе в чем-то близки графически-четкие листы из серии М. Савина «Зима. Весна. Лето» — поэтическая сюита о природе, увиденной глазами современника, человека XX века.

На стенде Армении внимание привлекает прежде всего цветной портрет В. Севояна «Медеплавильщик Артур Заратян». Это один из лучших портретов выставки. Удивительно точно здесь найдено и композиционное, и колористическое решение. Портрет — мужественное, сильное лицо рабочего — смотрится как искусно вычеканенное на меди изображение. И этот эффект вовсе не искусственен, цветовая гамма и свет здесь выбраны не нарочито, они очень органичны — и для характера профессии героя, и для типа его лица. А сходство с чеканкой создает тот национальный колорит произведения, который не так-то просто достигается в фотографии.

Вообще следует с удовлетворением отметить, что тема труда, подчас составлявшая наиболее слабую часть наших выставок, здесь воплотилась в очень ярких, оригинальных работах. Сложность этой темы сегодня заключается, очевидно, в противоречии, возникшем между современным уровнем работ — их механизацией, вытеснением труда физического — и необходимостью передать эмоциональную духовную сферу труда. Поиски решения в области чисто эстетического обыгрывания современных атрибутов — конструкций, индустриальной графики и т. п. — легко вырождаются в штамп, возможности здесь не беспредельны. К тому же этот путь невольно ведет к подмене человека машиной. А труд, сколь бы он ни был механизирован, автоматизирован, был, есть и останется важнейшей частью духовной жизни человека. И там, где нельзя (или это не в плане замысла) показать непосредственно человека — рабочего, мастера, где размах, мощь, технический уровень этого труда нужно передать масштабами гигантских конструкций, сооружений, машин, — там это надо уметь делать, «одушевляя» эти конструкции, находя поэтический образ, эмоциональное начало.

И таких работ на выставке немало. Это и динамичное, ритмически напряженное «Перекрытие Вахша» А. Полякова (Киргизия), и два снимка Д. Ухтомского «За черным золотом», исполненные высокой поэзии борьбы с природой, и «На высокой ноте» А. Птицына — лаконичная, острая работа, и многое другое.

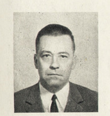
Столь же «одушевлена» и работа на сельскую тему Давыдова (Казахстан) «Дуэт» — самолет сельхозавиации и трактор движутся на полотне, как два живых существа, действующие согласованно, в полном, почти товарищеском контакте.

Из интересной, привлекательной серии снимков Г. Копосова, сделанных в Антарктике, я бы выделил особо две работы — «Нос корабля» — опять-таки за «одушевленность» образа, и «До будущей весны уходит «Обь» — полную напряжения и настроения картину (тут и композиция, и тональность, и кадрировка работают на главную эмоцию). Это работа изысканная, и я, не боясь этого слова, применяю его здесь. Этот изыск, эта требовательная к себе отшлифованность снова напоминают о необходимости подробнее и предметнее подискутировать об очень интересных, но где-то и спорных поисках молодых. К этому разговору можно подключить и прекрасные работы Н. Зайцева, В. Киврина, Е. Кассина.

Обобщая главное впечатление от лучших работ последнего времени, представленных на выставке, я бы осмелился говорить о школах, направлениях, пристрастиях в мощном потоке нашего фотоискусства, прочно стоящего на позициях социалистического реализма, верного гуманистическому взгляду на жизнь, на человека, на природу. Разнообразие почерков и постоянные творческие поиски стали фактом и фактом весьма многообещающим. Здесь, как и везде, где жизнь приобретает движение, динамику развития, много неизведанного, дискуссионного, спорного. Суметь разобраться в этом богатстве — задача общая и самих мастеров, и искусствоведов, и критиков. Зритель, массовый, рядовой зритель тоже не стоит в стороне, он подает свой голос, и в этом может убедить хотя бы обилие записей в книге отзывов выставки. Голос этот очень доброжелателен, благодарен, но и взыскателен.

И в заключение я бы хотел высказать одно практическое пожелание. Выставка должна найти свое продолжение. Она должна экспонироваться — полностью или по частям — в республиках, в крупнейших центрах страны. Это золотой фонд нашей партийной пропаганды — действенной, зримой, актуальнейшей. Выставка должна продолжиться и в альбомах. Мне думается, что это даже не пожелание, это необходимость.

Продолжая знакомить читателей с фотожурналистикой и фотоискусством стран социалистического содружества, редакция публикует в этом номере журнала статьи о развитии югославской фотографии и снимки югославских фотомастеров и любителей. Редакция выражает признательность Правлению Союза журналистов Югославии, Союзу фотографов и редакции журнала «Фотокинорезю» за помощь в подготовке материалов для номера.



ПУТИ РАЗВИТИЯ ЖУРНАЛИСТСКОЙ ФОТОГРАФИИ

Миодраг АВРАМОВИЧ, секретарь Правления Союза журналистов Югославии

Фотография получила полное признание в югославской журналистике. Имеются все условия для ее всестороннего развития. Такое заключение основывается на положительных изменениях, происшедших в отношении к журналистской фотографии в редакциях газет, где сознают, что хорошая газетная фотография является равноправным жанром журналистики, а в соответствующих условиях оказывается даже более ценной, чем самый лучший газетный текст. Журналистская фотография — не только необходимый спутник текста, но и составная часть газетного материала. Все больше и чаще, в зависимости от характера газеты, появляется она в разнообразных жанрах как действенное изобразительное средство. В своей практике газеты — дневные, вечерние, еженедельные широко используют все жанры фотожурналистики.

Редакции полностью признали журналистскую фотографию еще и потому, что были созданы необходимые условия для улучшения качества ее полиграфического воспроизведения. Так злободневный по содержанию, выразительный по форме, четкий по полиграфическому исполнению снимок стал неотделимым элементом газетной полосы.

Творческий подъем в журналистской фотографии стал возможен тогда, когда югославское общество вступило в новую фазу развития социалистической демократии, основанной на рабочем самоуправлении и социалистическом товарном производстве. После принятия новой Программы Союза коммунистов Югославии (1958 г.) перед газетами стала задача как можно шире и конкретнее помогать развитию общественно-политической активности масс трудящихся. Вместе с тем редакциям, как и всем другим учреждениям, предстояло в соответствии с системой социалистического товарного производства переходить на самоокупаемость, существовать на собственные доходы от продажи газет, проявлять заботу о повышении тиража. При этом стало ясно, что увеличению числа читателей способствует, помимо всего прочего, более широкое использование газетной фотографии, то есть придание газетным полосам большей наглядности, доходчивости. Эти задачи были решены.

В столице СФРЮ и крупных городах, где выпускаются газеты, работают квалифицированные фоторепортеры, сумевшие поднять газетную фотографию на высокий уровень. Им удалось соединить искусство газетчика с фотографическим мастерством; придать многим хроникальным снимкам образность, языком фотографии выразить динамичность со-

Младен ГРЧЕВИЧ. Мост



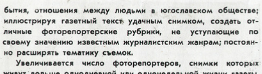
В ОБЪЕКТИВЕ — ЮГОСЛАВИЯ

Рабочие станкостроительного завода имени Иво Лолы Рибара принимают производственную программу

Фото ТАНЮГ



Младен ГРЧЕВИЧ. Рабочий



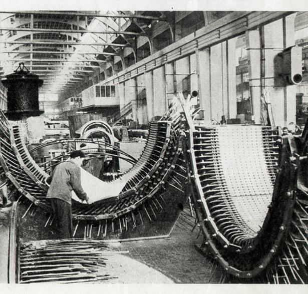
бытия, отношения между людьми в югославском обществе; иллюстрируя газетный текст удачным снимком, создать отличные фоторепортерские рубрики, не уступающие по своему значению известным журналистским жанрам; постоянно расширять тематику съемок.

Увеличивается число фоторепортеров, снимки которых живут дольше однодневной или однонедельной жизни газеты, получают высокое признание на национальных и международных конкурсах и выставках.

Успех лучших фоторепортеров, естественно, подтягивает их отстающих коллег. Ныне имеются, как уже отмечалось выше, все предпосылки для дальнейшего совершенствования мастерства фотожурналистов. Газеты издаются на хорошей бумаге. Типографии, снабженные современным оборудованием, дают возможность получать высококачественные изображения с цветных и черно-белых фотографий. Неудивителен поэтому рост интереса читателей к фотоинформации, к иллюстрированным газетам.

Мне кажется оправданной уверенность в том, что фоторепортеры смогут использовать предоставленные им возможности и будут плодотворно трудиться на благо народов Социалистической Федеративной Республики Югославии.

Младен ГРЧЕВИЧ. На заводе имени Раде Кончара в Загребе



Глигор КУДЖЕРСКИ. **Слушают выступление товарища Тито**



ТВОРЧЕСКОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО

Стефан РИСТИЧ,
помощник генерального секретаря
Союза фотографов Югославии

В этом году Союзу фотографов Югославии пойдет 21-й год. Однако организации фотографов на территории Югославии появились уже в 1892 году, когда был основан первый клуб фотолюбителей, шефство над которым взяло Общество ценителей искусства в Загребе. Это была первая любительская организация фотографов на славянском юге.

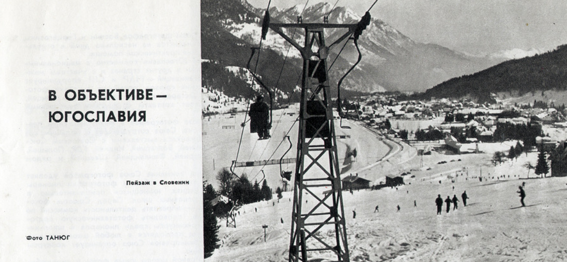
Первые годы XX века были ознаменованы бурным развитием фотографии и ее большими успехами как в Югославии, так и за ее пределами. Первая фотовыставка состоялась в Белграде летом 1901 года. В 1910 году в Загребе проходила международная выставка художественной фотографии, а в следующем году была организована первая большая фотовыставка фотографов-профессионалов. В Словении первая международная выставка проводилась в 1934 году, а годом позже фотоклуб «Загреб» устроил первую всеславянскую выставку художественной фотографии.

Во время второй мировой войны все организации фотографов в Югославии были объединены в два союза: Хорватский фотолюбительский союз и Союз словенских фотолюбительских обществ. Эти союзы еще в 1938 году стали членами Международного союза фотолюбителей.

После второй мировой войны в Югославии образовался Союз фотолюбителей Югославии, объединивший всех фотографов-профессионалов и фотолюбителей страны. В 1948 году эта организация переросла в Союз фото- и кинолюбителей, и спустя одиннадцать лет, в результате расширения деятельности, было изменено ее название — Фотокиносоюз Югославии. В 1965 году в связи с большим притоком новых членов и все большей самостоятельностью фото- и кино-организаций происходит разделение последних, и из объединенного Союза выделяется Союз фотографов Югославии. Эта творческая организация объединяет сейчас более 350 коллективов, в составе которых около 30 000 фотолюбителей, фотохудожников, фоторепортеров и фотолаборантов. Отделения Союза имеются в городах, селах. При них созданы и успешно работают фотоклубы. Некоторые из них объединяют только фотолюбителей, в других же есть и фотолюбители и кинолюбители. В Белграде, например, работает 35 фото- и киноклубов.

Активность клубов проявляется прежде всего в организации курсов. На курсах новички знакомятся с основами фотографии. Кроме того, здесь изучается ряд специальных дисциплин для повышения профессиональной квалификации фотографов.

В ОБЪЕКТИВЕ — ЮГОСЛАВИЯ



Пейзаж в Словении

Фото ТАНЮГ

Сельский ландшафт



Милан ПАВИЧ. **Новый жилой район в Загребе**

В Югославии в течение одного года проводятся сотни выставок, а работы югославских фотомастеров в течение года экспонируются более чем на 120 международных выставках почти всех стран мира. Каждый год в Югославии проводится 4—5 международных выставок. До сегодняшнего дня в республике состоялось около 60 международных выставок: в Загребе, Любляне, Белграде, Сплите, Риеке, Скопле, Сараеве, Целье и т. д. Большие клубы поддерживают связи и сотрудничают с зарубежными клубами, обмениваясь коллекциями фотографий.

Клубы, расположенные на территории одной республики, входят в Союз своей республики. Так, в Югославии сейчас имеются: самостоятельные Союзы фотографов Боснии и Герцеговины, Черногории, Хорватии, Союзы фотографов и кинолюбителей Македонии, Словении и Сербии. Объединенные в республиканский Союз, клубы решают все вопросы, которые являются общими для большинства организаций, договариваются о совместной работе, например, об организации республиканских выставок, совещаний, семинаров по повышению квалификации и т. д. Популярны, например, летние школы Союза фото- и кинолюбителей Сербии. Они проводятся каждое лето в известном местечке Матарушкой Банье. Сюда присылают своих представителей и все республиканские союзы. Союзы фотографов Боснии и Герцеговины посылают своих специалистов на несколько дней в отдельные клубы для оказания практической помощи.

Союз фотографов Югославии совместно с национальными фотоорганизациями в других странах и с участием международных фотоорганизаций — FIAP и CIP координирует работу республиканских союзов, организуя выставки фоторабот югославских мастеров в своей стране и за границей, а также поддерживает контакты с другими творческими организациями.

Деятельность Союза фотографов в международном плане весьма плодотворна. Союз сотрудничает с большим количеством стран, обменялся выставками с Советским Союзом, Японией, Францией, Болгарией, Индией, ГДР, Польшей, Венгрией, ФРГ, Австрией, Финляндией, Швецией и рядом других стран.

Особенно большое внимание Союз фотографов уделяет молодежи. Первые знания в области фотографии пионеры получают в фотосекциях, имеющихся приблизительно в 11 000 югославских основных школ. Перед Союзом фотографов стоит задача — направлять деятельность комиссий по работе с молодежью, проводить фототехническую подготовку пионеров, фотоконкурсы среди пионеров и школьников и т. д. Конкурсы проводятся в любой школе страны. Через журнал «Фотокиноревю» Союз организует конкурсы на лучшую фотографию.

По окончании основной школы юные фото- и кинолюбители продолжают работать в фотоклубах при средних школах.

Уже в 1961 году Союз фотографов начал деятельно сотрудничать с зарубежными союзами и обмениваться опытом работы с молодежью. Сегодня Югославия — член комиссии по работе с молодежью Международной федерации художественной фотографии (FIAP).

В зависимости от успехов, достигнутых членами Союза, им присваивают звания: фотолюбитель III, II и I класса, кандидат в мастера фотографии и мастер фотографии.

Начиная с этого года, в связи с Днем Республики, будет присуждаться награда за лучшую фотографию.

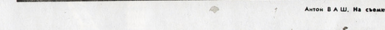
Через каждые два года, в честь Дня Республики, организуется под покровительством президента Республики товарища Тито конкурс лучших коллекций клубов. Лучшая коллекция наряду с денежной премией получает Кубок президента. В годы, когда эти конкурсы не проводятся, организуется союзная выставка фотографии, на которой выступают отдельные мастера.

Союз фотографов Югославии — самая массовая организация фотографов в стране, но не единственная. В рамках Союза журналистов Югославии имеется секция фоторепортеров, а в Союзе обществ художников — секция фотографов. Между этими организациями и Союзом фотографов Югославии существует постоянная связь и тесное творческое сотрудничество, так как все члены этих организаций являются в то же время и членами Союза фотографов Югославии.

Иован ВАЙДЛ. **Играет Коче Пре**

В ОБЪЕКТИВЕ — ЮГОСЛАВИЯ





Антон ВАШ. На съемке



ЯЗЫКОМ, ПОНЯТНЫМ ВСЕМ

Видое МОЙСИЛОВИЧ, главный редактор «Фотокин順ревю»

Фотография, подобно другим областям изобразительного искусства, получила большое развитие в новой социалистической Югославии. Сравнивая сегодняшние успехи фотографии с тем состоянием, в каком она находилась перед второй мировой войной, мы видим, что она сделала огромный скачок вперед. На международных выставках фотографии до 1941 года выступало не более 10—12 югославских фотомастеров. Сегодня это число подходит к цифре сто. Сто замечательных авторов, работы которых рады видеть в самых известных художественных салонах мира.

Прежде чем рассказать о сегодняшнем состоянии и развитии фотографии в Югославии, я думаю, что читателям журнала «Советское фото» будет небезынтересно познакомиться с историей нашей отечественной фотографии. В первую очередь хочется упомянуть словенца Янеза Пухара, которого многие считают изобретателем фотографии на стекле, ставя его в один ряд с Дагерром и Ньепсом. Дело в том, что в изобретении Пухара, в получении фотографии на стекле можно найти следы поисков Дагерра. Однако Пухар пошел своим путем, сделав открытие в то время, когда считалось, что ничто не может измениться в дагерротипии.

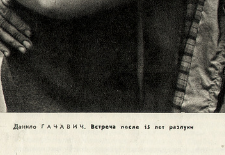
Что же представляет собой его открытие в фотографии? Пухар употреблял материалы, которые можно было достать везде: стеклянные пластинки, серу и йод, ртуть и алкоголь. Работал он с парами этих элементов. Очищенную стеклянную пластинку держал в парах серы, которую поджигал в специальной трубке с тем, чтобы пары осели на пластинку. Обработав эту пластинку в йодных парах, он оставлял ее в камере, на дне которой находился сосуд с ртутью. При освещении отмечалось, что больше ртути оседало на те места пластинки, которые больше освещались. Полученную пластинку с рисунком Пухар проявлял в бромистых парах, а затем обрабатывал алкоголем.

Хотя многие представители науки, многие фотографы мира и признали открытие Пухара еще при его жизни, но это не помешало быстро забыть о нем. Только в 1882 году французская Национальная сельскохозяйственная, мануфактурная и коммерческая академия предложила Пухару стать ее членом, признав его авторство в открытии фотографии на стекле. Пухар получил право на название своего труда — «Изобретение фотографии на стекле».

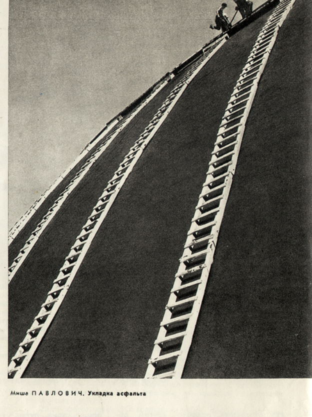
Особенно интересны пути развития фотографии в Хорватии. Хорватский фотограф Н. Новакович находился в Париже в 1839 году, когда дагерротипия была уже известна. В следующем году он отправил первые дагерротипы в район Загреба. Примечательно также и то, что художник и фотограф по имени Франьо Поммер еще в 1856 году издал альбом, в котором были помещены 15 портретных фотографий хорватских литераторов. В периодическом альбоме «Современная галерея» знаменитого французского фотографа Надара есть и «галерея» Поммера, посвященная деятелям хорватской культуры.

Наконец, вспомним и одну из самых значительных фоторабот 19 века в Хорватии. Это географическая карта, точнее книга загребского фотографа Ивана Стандла, названная «Фотокартины Хорватии». Книга была первой нашей фотомонографией. Ее издали в 1870 году. В ней опубликованы 24 больших фотографии: пейзажи и виды старых горо-





Данило ГАЧАВИЧ. Встреча после 15 лет разлуки



Миша ПАВЛОВИЧ. Укладка асфальта

дов страны. Эта монография была отмечена в Лондоне на выставке.

* * *

Югославская фотография представляет собой самую молодую область нашего национального искусства. Она развивается необычно бурными темпами. Для нее характерен большой приток молодых талантов. Однако если сегодня еще нельзя говорить о едином национальном стиле югославской фотографии, то только потому, что старое поколение фотографов было довольно малочисленным, чтобы в относительно короткое время, — между двумя мировыми войнами, — проявить какие-то национальные особенности творчества, хотя благодаря фольклорным моментам стал чувствоваться югославский стиль. В то время, наряду с такими именами, как В. Гизеля, М. Фуцха, М. Грчевич,

В ОБЪЕКТИВЕ — ЮГОСЛАВИЯ

Г. Скригин, М. Павлович, Б. Дебеляковичх, стали называть и фотомастера Тоше Дабеца. В отличие от других фотохудожников, он повернул свою камеру прямо к народу, снимал беспризорных, голодных и нищих, создав серию сильных, реалистических, правдивых фотографий, которые и по сей день поражают зрителей точностью и эмоциональностью.

После второй мировой войны в Югославии впервые была создана единая организация фотографов — Союз фотографов и кинолюбителей Югославии, который объединил и фотолюбителей, и фотохудожников-профессионалов и фотожурналистов. Началась организация многочисленных отечественных и международных выставок фотографии. То был период бурного развития мировой фотографии, характерный огромным сдвигом вперед и в техническом и в художественном отношении. У фотомастеров появился интерес к смелым экспериментам, которые носили порой наисубъективнейший характер. Молодые югославские энтузиасты искусства фотографии, выступая на многочисленных международных выставках в своей стране (только после войны в Югославии состоялось свыше 100 международных выставок) и за рубежом, стремятся с присущей молодежи каждого поколения творческой дерзостью использовать все возможности для знакомства с окружающим миром, чтобы смотреть на мир глазами всевидящего Вестона, гуманного Стейхена, неутомимого Картье-Брессона, темпераментного Хааса, неподражаемого Беатона... И при этом все же они стараются не забывать слова фотографа Цоурбета: «Не снимайте как я, так как, если начнете снимать как я, вы не будете снимать как вы, а поэтому перестанете существовать как фотограф».

Естественно, что некоторые фотомастера не смогли избежать влияния со стороны. За десятилетие — а этот срок для развития любого вида искусства невелик — югославская фотография еще не смогла излечиться от своих детских болезней. Она не дает еще многим ревнителям «прекрасного искусства» достаточных аргументов для признания но-

вого и оригинального искусства, каким является фотография. Это привело к тому, что часть югославских фотографов трудилась в русле формализма.

В условиях свободы художественного творчества югославские фотомастера имели возможность экспериментировать почти во всех жанрах фотографии, начиная от создания произведений, глубоких по содержанию, подлинно реалистических, и кончая изображением субъективистских абстракций. Представители молодого поколения все конкретнее выражают свои взгляды на искусство. Сила, заложенная в фотокамере, покоряется прекрасной по своему упорству молодежи. Успехи некоторых молодых авторов на различных иностранных выставках вызывают не только удивление, но и заслуживают признания. Смелость и завершенность композиционного построения кадра, стремление к глубокому подходу к жизни, поиски черт психологизма при изображении человека, все это несет с собой молодое поколение. Но и «старые» и «молодые» одинаково стремятся освободиться от изживших себя взглядов на искусство фотографии, как на искусство формалистическое. Старые пикториальные, взятые на прокат у живописи мотивы, навеянные опьяняющим восторгом идиллий или истовым преклонением перед естественными красотами, с их четкой композицией и непременным, геометрически точным «золотым сечением», давно уступили место современной фотографической интерпретации жизни, ее красот и каждодневных проблем.

Разумеется, в некоторых работах представителей разного рода «модных» течений еще достаточно пустого формализма, который тут и там подавляет содержание фотокадра, нарушает его связь с жизнью. Но не надо забывать, что реалистический элемент в его чистом виде содержится только в фоторепортаже, где «мгновенье взгляда» камеры синтезируется с формальной законченностью картины. Смысл этого жанра фотоискусства заключается в том, что только фотография, в отличие от остальных визуальных искусств, в какую-то долю секунды умеет выхватить настоящую истину из нашей повседневной жизни.

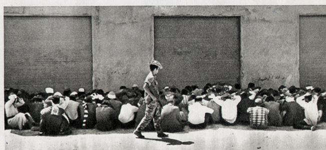
Фотография как регистратор событий и визуальный комментатор жизни и стремлений, а в данном случае фоторепортаж как непосредственная и самая точная форма отображения событий еще не занял у нас должного места, несмотря на то, что в стране есть все необходимые условия для этого.

«Фотография учит нас смотреть, с ее помощью мы открываем для себя мир и учимся понимать его», сказал Леон Левинштейн. Научиться смотреть глазами фотокамеры, открывать типичное в нашей повседневной жизни, чтобы понять этот мир, его радости и горести, — вот первая и основная задача этого вида искусства, для которого главное — это истина.

Югославская фотография идет к окончательному формированию своего национального стиля. Мы не скрываем своих слабостей, так как признание их помогает нам достичь настоящих успехов.

Фотография родилась для того, чтобы ее не только поняли и признали, но и для того, чтобы сблизить людей, страны, нации. Югославская фотография, как и фотография многих других стран, «разговаривает» языком, понятным всем народам.



Томислав ПЕТЕРНЕК. Из серии «В оккупированной Газе»



Тоше Д А Б Е Ц. **Телеш Эмерих**

В ОБЪЕКТИВЕ —
ЮГОСЛАВИЯ



Петер КОЦЬЯНЧИЧ. Огорчение



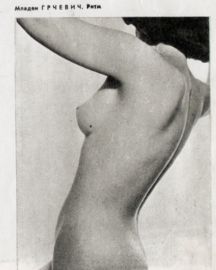
У моря

Фото ТАНЮГ

Видое МОЙСИЛОВИЧ. Без названия



Младен ГРЧЕВИЧ. Ритм





ВЫСТАВКА РАБОТ ФОТОМАСТЕРОВ ГДР







В канун 18-й годовщины образования Германской Демократической Республики в Центральном Доме журналиста открылась выставка работ немецких фотожурналистов и фотолюбителей. Она прислана в Москву Союзом журналистов ГДР.

Фотографии, выполненные с большим мастерством, отличаются сюжетным многообразием. Ярко и образно рассказывают они о немецко-советской дружбе, об успехах народных промышленных предприятий, сельскохозяйственных кооперативов, о развитии социалистической культуры, о трудовых буднях горожан и жителей села. Большое место в экспозиции заняли снимки, показывающие заботу государства о молодежи и детях, — их здоровье, культурном отдыхе. Ряд снимков посвящен спорту. В коллекцию вошла также серия пейзажей.

Среди участников выставки — видные мастера Герхард Кислинг, Ульрих Колз, Херберт Хенски, Хорст Штурм, Герхард Хаммер, Гюнтер Хесслер, Эрнст-Людвиг Бах, Гергард Мурца и другие.

Выставка вызвала большой интерес у москвичей.

Пауль ФРИДЕМАНН. **Сердечная дружба**

●

Гюнтер ЗАЙДЕЛЬ. **Монтаж**

●

Герхард ФУР. **Кросс**

●

У стендов выставки Фото А. Топуз



Исаак ТУНКЕЛЬ (Москва). **Дворцовая площадь в Ленинграде**



С ВЫСТАВКИ «50 ЛЕТ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ»

Сигизмунд КРОПИВНИЦКИЙ (Москва). **Счастливого плавания**

Лев ШЕРСТЕННИКОВ (Москва). **Мать** (Тянь-Шань)

Михаил САВИН (Москва). **Лето.** Из серии



Обсуждаем статью С. Морозова

Редакция продолжает публиковать отклики на статью С. Морозова «Против устарелого понимания художественности», опубликованную в № 4 журнала.

О ТРАДИЦИЯХ И НОВАТОРСТВЕ

Я интересуюсь фотографией как искусством и поэтому не могу безразлично отнестись к статье С. Морозова.

Впервые я познакомился с С. Морозовым, прочитав его книгу «Искусство видеть». Еще тогда я уловил некоторые противоречия между его теоретическими рассуждениями и толкованием опубликованных снимков. Но обилие ценного материала в книге — достаточное основание для того, чтобы простить ему отдельные ошибки.

Однако в последней статье недостатки, на мой взгляд, преобладают над достоинствами. Правильно поступила редакция, поместив статью в порядке дискуссии.

В статье много ошибочных высказываний и неразрешенных вопросов, которые могут запутать фотографов, особенно молодых.

Для того чтобы показать все, что я считаю ошибочным или неясным, потребовалось бы написать статью, в два-три раза большую, чем статья самого Морозова. Поэтому остановлюсь на некоторых, особенно красноречивых, по-моему, моментах.

Морозов пишет, что появление жанра художественной фотографии относится к первым годам нашего века. Он говорит о том, что на первых порах эта фотография подражала живописи.

Морозов ратует за поиски собственного языка для нового жанра изобразительного искусства — художественной фотографии. Однако что же он рекомендует предпринимать в этом направлении? Использовать ракурс как чисто фотографический метод!

Но разве ракурс только чисто фотографический метод? Достаточно вспомнить картины Писсаро «Бульвар Монмартр в Париже» и «Оперная улица в Париже» или «Бульвар капуцинов» Клода Моне. Основная особенность этих трех картин — их ракурс. Это картины конца прошлого столетия, и нельзя сказать, что ракурс здесь использован под влиянием фотографии, которая в то время еще только зарождалась.

Нельзя отрицать ракурс как удачное и подходящее для фотографии выразительное средство, но утверждать, что это чисто фотографический прием по меньшей мере наивно.

Необходимо, однако, подчеркнуть, что ракурс не может применяться безоглядно и повсеместно.

Другим изобразительным средством фотографии Морозов считает нерезкость, смазанность снимка. С помощью этого средства отражается, как утверждает автор, движение.

Самой характерной особенностью фотографии является ее документальность. Это означает, что фотография отражает реальную действительность, материю. А что представляет собой движение? Это изменение положения материи в пространстве — в таком смысле употребляет Морозов термин «движение». Чтобы отразить движение, указывает автор, мы должны допустить «смазку» какой-то части снимка, а это означает, что мы должны отказаться от отражения реальной материи и стараться уловить абстрактное движение. Достаточно открыть книгу «Искусство видеть», и на страницах 203, 204 и 246 вы увидите, какую оценку дает автор снимку «Танец» польского фотографа Стефана Арчинского. А что мы видим на снимке? Балерина на одной ноге, она как бы подпирает облако. Это движение по Морозову? Нет! Балерина творит свои образы гораздо сложнее. Она выражает свои чувства с помощью рук, всего тела, мимики. Сколько захватывающе выразительных движений делает балерина, изображая горе, отчаяние человека в картине Эдгара Дега «Репетиция», написанной еще в 1874 году.

Но и «смазка» деталей снимка — это не чисто фотографический прием. Достаточно бросить один взгляд на картины футуристов или на некоторые произведения Кандинского в начальной стадии его творчества, например на «Озеро» (1909 год), чтобы убедиться в этом.

Хотя и здесь «смазка» деталей снимка допускается для передачи импрессии, а не движения, она скорее характерна для живописи и не является чисто фотографическим приемом.

Морозов смотрит на использование приемов живописи в фотографии как на ересь. Но можно ли рекомендовать пуризм фотографическому языку?

Художественная фотография — самостоятельный жанр изобразительного искусства. Она отличается от живописи и графики главным образом своими техническими возможностями. И у фотографии нет абсолютно никаких препятствий для использования любых выразительных приемов и живописи, и графики, если это только не слепое подражание этим видам искусства.

Георги А. ПЕТРОВ (Болгария)

ПЛЮСЫ И МИНУСЫ

Резонанс, вызванный статьей С. Морозова, неоспоримо свидетельствует о ее злободневности. Если бы проблема, поставленная автором на повестку дня, не была столь животрепещущей, вряд ли читатели проявили бы к ней такой живой интерес.

Но, к сожалению, в этой актуальнейшей статье методологические разработки заменены робкими интуитивными догадками, четкие формулировки — весьма спорными терминами. Отчасти случайным представляется и подбор иллюстраций, неубедительной — трактовка иных работ.

Это неминуемо привело к спаду полемического запала статьи и обусловило некоторую «утилитарность» высказываний ряда оппонентов С. Морозова. Большинство авторов отзывов, опубликованных в журнале «Советское фото», оставили без внимания основной тезис С. Морозова, который можно сформулировать так: художественной фотографии пора отказаться от печальной автономии в ряду других изобразительных искусств, необходимо идти собственным путем, который определяется и обусловливается особенностями ее технических средств и прочими факторами, влияющими на работу фотографа.

Наибольший, на мой взгляд, интерес из всех публиковавшихся откликов, представляет исследование М. Громова «Живопись и фотография» («Советское фото», № 9, 1967).

Увлеченно и аргументированно говорится здесь о специфике двух смежных, но столь не схожих видов творчества. М. Громов как бы договаривает невысказанное С. Морозовым. Но дальше он, к сожалению, не идет. Заявив, что фотография должна «просто идти своим путем, делая то, что другие виды искусства по природе своей сделать не в состоянии», автор слишком рано поставил точку. Ведь подвести итог дискуссии можно было бы только тогда, когда имелись теоретические наметки дальнейших перспектив развития нашего фотоискусства. Думается, что отсутствие подобного перспективного мышления и есть «ахиллесова пята» всей нашей теории фотографии.

Такая трудная задача вряд ли по плечу одному человеку. Но самое главное — лед тронулся...

В заключение хочется пожелать редакции «Советского фото» почаще проводить подобные дискуссии, способствующие развитию теории советского фотоискусства.

Н. ТАНАЕВ (Москва)

Борис МИНДЕЛЬ (Киев). Народная артистка УССР Валентина Калиновская (с выставки «50 лет Октябрьской революции»)

СНИМКИ МИРОСЛАВА ТУЛЕЯ

(Чехословакия)

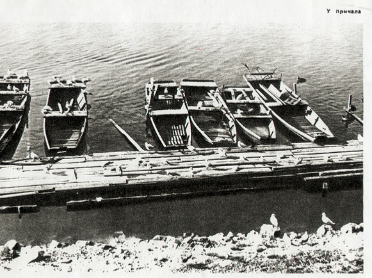


Портрет



Один

У причала



Мирослав Тулея, фотокорреспондент чехословацкого журнала «Свет социализму» (Братислава) недавно побывал в Москве. Он был гостем нашей редакции, у которой с редакцией «Свет социализму» уже давно установились дружеские деловые отношения.

Мирослава интересовала не только Москва с ее памятниками и достопримечательностями, не только приветливые и общительные москвичи, но и далекие окраины нашей страны, где, как он сказал, еще не ступала нога чехословацкого фотожурналиста.

— Что же это за места? — спросили мы.

— Тундра, побережье Баренцева моря, рыболовецкие колхозы поморов...

Нам, коллегам Мирослава Тулея, было понятно это желание, и мы тотчас же помогли ему снарядиться в путь.

Читатели «Свет социализму» смогут познакомиться с фотографиями молодого фотокорреспондента. Мы не сомневаемся в том, что фотографии будут отличаться большим мастерством. К этому есть основание — снимки, которые были сделаны автором ранее. Публикуя некоторые из них на этой странице, мы уверены, что читатели журнала «Советское фото» согласятся с нами в оценке творческих возможностей чехословацкого мастера и пожелают ему дальнейших успехов.

Г. МИХАЙЛОВ

УЧЕБНАЯ СЪЕМКА НАТЮРМОРТА

А. ХЛЕБНИКОВ

Многие любители в своей работе совсем не уделяют внимания натюрморту. Между тем, и в этом жанре могут быть созданы полноценные художественные произведения, которые расскажут зрителям не только об изображенных на снимке предметах, но и о людях, создавших их, или о тех, кому они принадлежат. Натюрморты широко используются в рекламе, журналах, проспектах, каталогах и т. д.

Работа над натюрмортом дает возможность использовать любые композиционные решения, различные схемы освещения, не ограничивает времени съемки. Накопленные в процессе работы над натюрмортом навыки всегда пригодятся при съемке в других жанрах.

Интересный опыт в этой области накопила группа членов фотоклуба при Московском Доме культуры «Новатор», которая систематически работает над созданием натюрмортов.

Думается, что рассказ об их работе будет полезен для многих фотолюбителей.

Чтобы создать в жанре натюрморта законченное художественное произведение, необходимо в совершенстве овладеть фотографической техникой.

Обсуждения снимков, прослушивание лекций, тщательная запись бесконечных рецептов не могут научить работать. Только практика, подкрепленная теорией, дает возможность овладеть в полной мере техникой и подчинить ее решению творческих задач.

Современная оптика и негативные материалы позволяют даже начинающему любителю снимать в любое время, в любых условиях. Подчас это приводит к тому, что он перестает обращать внимание на освещение и пользоваться светом как изобразительным средством. Снимая все находящееся в поле зрения объектива, фотолюбитель обычно не задумывается над тем, что каждый предмет имеет объем, форму, состоит из материала с той или иной поверхностью, что масса предмета может быть легкой или тяжелой, прозрачной или непрозрачной, забывает, что предметы имеют разный по насыщенности цвет. А ведь на фотографии должны быть переданы все эти свойства предмета.

Наша группа начинала работу с азов. В качестве первого упражнения было предложено склеить из белой бумаги геометрические фигуры — кубы, конусы, цилиндры, и попробовать с помощью любого количества источников света передать их форму и объем. Чтобы сконцентрировать внимание на решении этой и последующих частных и чисто технических задач, вначале сознательно не предъявляли требований к композиционному решению.

Как и следовало ожидать, первые снимки доказали полное неумение управлять светом. Основной ошибкой было желание использовать максимальное количество источников света, а отсюда и обилие неорганизованных теней, создающих крайнюю пестроту и зачастую искажающих форму предметов (фото 1).

Разбор ошибок позволил избежать дальнейших неудач. Работе над освещением было посвящено около полугода, все время менялись задачи, применялся контражурный, рассеянный и отраженный свет (фото 2).

Научившись в достаточной степени управлять освещением, перешли к постепенно усложняющимся заданиям по передаче поверхности, массы и цвета. В связи с этим естественно возник вопрос о роли фона. Здесь также повторились обычные ошибки. Вначале, как правило, фотолюбители не придают значения фону. Предметы располагают на любой, оказавшейся под рукой материи, чаще всего это цветная с рисунком скатерть, фактура которой спорит с фактурой основных предметов композиции (фото 3). Многие используют глухой, без деталей черный фон. Это приводит к утрате глубины и пространства (фото 4).

Много неприятностей начинающим фотолюбителям доставляет линия стыка фона с плоскостью, на которой расположены предметы. Она почему-то всегда оказывается не на месте и делит снимок на части (фото 5). Наши упражнения были направлены на поиски такого фона, который не допускал бы этих дефектов, а входил в кадр как один из элементов композиции. Прекрасным фоном в большинстве случаев служит обычный лист белого ватмана. Он дает на снимке ровную гладкую поверхность, а с помощью соответствующего освещения его тон можно довести от светлого до темно-серого. Кроме того, он легко позволяет избавиться от линии стыка. Словом, преимущества этого фона очевидны. Но это не значит, что недопустимо вводить в композицию какой-либо другой, в том числе и фактурный фон.

В черно-белой фотографии правильная передача соотношения цветовых оттенков в серой гамме играет первостепенную роль не только в показе самих предметов, но и в общей тональной композиции натюрморта. Из этих соображений часть занятий была посвящена упражнениям на цветопередачу с применением различных светофильтров.

По мере овладения техникой съемки, фактурного показа предметов наступает необходимость и в организованном композиционном решении натюрморта (фото 6). Тему композиции несколькими упражнениями не исчерпать. Над этим надо работать постоянно.

Съемка стекла, фарфора и предметов с полированной поверхностью требует специфических приемов. Работы, выполненные членами клуба по заданиям, заставили вспомнить о целом ряде приемов освещения, не встречавшихся до этого в нашей практике. При съемке такого рода также существуют свои закономерности. Предмет должен находиться в привычном для глаза положении. Фотография лежащей рюмки не соответствует нашим визуальным представлениям о ней, а такая, казалось бы, мелочь, как повернутая влево ручка чайника, которую мы обычно берем правой рукой, затрудняет общее восприятие снимка и т. д., и т. п. В процессе работы со стеклом выявилась необходимость применения отражательных экранов и не только белых, но и черных, которые дают на прозрачном стекле черные линии, рисующие форму предмета.

Необходимость постепенного усложнения заданий хорошо иллюстрирует следующий случай. Один из фотолюбителей вошел в группу, когда другие уже перешли к съемке стекла и, следовательно, не проделал предшествующих упражнений. Его первым заданием была съемка стеклянной венецианской вазы сложной конфигурации (фото 7а). В снимке был допущен целый ряд ошибок — трудно читается форма предмета, ваза резко контрастирует с фоном, линия стыка с плоскостью стола режет предмет и т. д. Второй снимок, сделанный после разбора недостатков первого (фото 7б), уже раскрывает форму вазы, но фактура фона — деревянная поверхность стола — уничтожила фактуру стекла. Белый фон (фото 7в) значительно улучшил снимок, хотя прямое освещение создало излишние тени и дало резкие блики на стекле. К этому времени

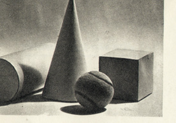


Фото 1

Фото 2



Фото 3

Фото 4

мы подошли к съемкам в тоннеле *, и для создания фото 7г был применен этот способ. На снимке ясно видна изящная форма вазы, чувствуется фактура опалесцирующего стекла. Сравните этот снимок с первым — какая огромная разница!

Кстати, о съемке в тоннеле. Этот старый, незаслуженно забытый прием дает идеальное освещение. В некоторых случаях без него невозможно получить хорошую фотографию предмета. Только тоннель позволил сделать снимок сложного механизма (фото 8).

Постепенно мы перешли к более сложным композициям — многопредметным натюрмортам. Вопросы техники отошли на второй план, а на первый выдвинулись творческие проблемы — содержание, замысел, композиционное решение. Таким образом мы подошли к решению основной нашей задачи — к созданию художественных натюрмортов. На этом этапе работы проявились способности участников группы. У многих наметился свой стиль работы. Одни тяготели к скупому графическому рисунку (фото 9), другие стремились внести в натюрморт большее содержание и игровой момент (фото 10 а, б, в). Приветствовался любой содержательный замысел. Единственно, что не прощалось, — небрежное отношение к техническому качеству снимка, как бы интересно он ни был задуман.

Наш метод работы над натюрмортом еще раз убеждает в полезности и необходимости именно такой целеустремленной учебы в фотоклубах.

---

* Тоннель — колпак полуцилиндрической формы, обтянутый калькой.

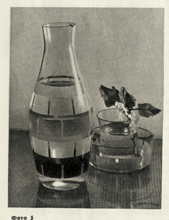


Фото 5

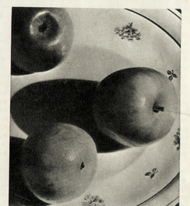


Фото 6

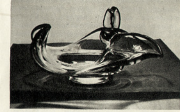


Фото 7а

Фото 7б



Фото 7в



Фото 7г

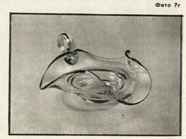


Фото 8



Фото 9

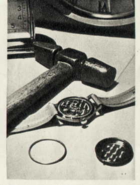


Фото 10а



Фото 10б



Фото 10в

„ИНТЕРПРЕСС-ФОТО 66“ ПУТЕШЕСТВУЕТ ПО СТРАНЕ

Прошел год после проведения в Москве выставки «Интерпресс-фото 66», но до сих пор многим москвичам памятна многотысячная очередь, несколько раз опоясывавшая Манеж, огромная толпа жаждущих «лишнего билетика». Не один и не два раза приходили сюда люди, всматривались в снимки, и на их лицах отражались радость, печаль, гнев и раздумье.

Полмиллиона посетителей осмотрело экспозицию выставки в Москве.

С берегов Москвы-реки экспозиция перекочевала к гранитным берегам Невы, где ее посетили тысячи ленинградцев. Затем выставка переехала в столицу Советской Белоруссии — Минск. И опять с утра до вечера к ее стендам тянулся нескончаемый людской поток. В Риге горячий энтузиазм зрителей, заполнивших залы выставки, поколебал традиционные представления о сдержанности прибалтов.

Затем выставка отправилась на юг, чтобы предстать перед глазами кишиневцев, киевлян и бакинцев. В сентябре экспозиция демонстрировалась в Одессе, после чего, побывала во Львове. И всюду — триумфальный успех.

По предварительным подсчетам за год выставку осмотрело более миллиона посетителей! Никакая другая выставка изобразительного искусства не пользовалась до сих пор у нас в стране такой популярностью.

Большое внимание выставке «Интерпресс-фото 66» уделяла центральная и республиканская пресса. Газеты помещали обзоры экспозиции, публиковали снимки. Рецензенты останавливали внимание на разных работах, рассматривали национальные коллекции разных стран, но в одном они были единодушны — в определении ведущей темы выставки — темы мира. Девиз «Интерпресс-фото 66» — «За мир и дружбу, за гуманизм и прогресс!» определил основное направление экспонированных работ.

«На содержании выставки ее девиз отразился многообразно, — писали В. Калинин и В. Портнов в статье «Всматриваясь в жизнь и эпоху» в газете «Бакинский рабочий». — Отобраны снимки широкого и открытого социального звучания; снимки бытовые, психологические, отражающие образ жизни и духовные поиски современного человека во всех концах планеты; снимки тематически более или менее камерные, но интересные гуманностью, вниманием к человеку».

Как бы развивая эту мысль, рецензент одесской газеты «Знамя коммунизма» Ю. Хмельковский подчеркивал, что выставка «как нельзя лучше отображает стремление известных фотомастеров различных стран мира активно бороться своим творчеством за светлую судьбу человечества, выявить во всей полноте и многогранности красоту окружающего, осудить зло, предостеречь от непоправимого».

Положительные отзывы прессы, повсеместный широкий интерес к выставке еще раз показали, что муза фотографии прочно заняла место рядом со своими «признанными» сестрами — другими изобразительными искусствами, нашла путь к сотням тысяч людских сердец благодаря своему общепонятному, образному, простому, но вместе с тем и емкому языку.

Люди хотят лучше знать друг друга. «Интерпресс-фото 66» не только познакомила нас с людьми и обычаями разных стран, но и еще раз продемонстрировала, что люди могут жить друг с другом в мире. В этом, пожалуй, основной итог выставки.

А. КОЗЛОВ



Я. МЕТЕЛИЦА (Астраханская обл.). Мамаев курган (из серии)

„ЧАЙКА“ ПОЛУЧАЕТ ПРИЗНАНИЕ

ИТОГИ I ВСЕСОЮЗНОГО КОНКУРСА НА ЛУЧШИЙ СНИМОК, ВЫПОЛНЕННЫЙ АППАРАТАМИ «ЧАЙКА» И «ЧАЙКА-2»

Жюри решило первую премию не присуждать, увеличив количество вторых премий.

Вторые премии получили:

Я. Метелица (Астраханская обл.) — за работы «Мамаев курган» (серия), «Пассажир», «Трудная партия»; В. Федай (Москва) — «Говорит Москва», «К празднику», «Вечереет»; А. Моцкус (Вильнюс) — «Пасмурное утро», «Дверь», «Стена», «Часы».

Третьи премии получили:

С. Батенин (Челябинск) — «Чемпион»; Ю. Живчиков (Москва) — «Силуэты строительства», «Широка страна моя...»; В. Лозовой (Воронеж) — «Окно в апрель».

Четвертые премии получили:

Ю. Фролов (Воткинск) — «Кто это нарисовал?», «Колючий забор», «След»; О. Кулебякин (Рига) — «Рижская чайка», «Зимнее утро»; Ю. Стенин (Свердловск) — за цветные снимки «Нарядная ольха», «Лес пробуждается».

Пятые премии получили:

Н. Бойцов (Минск) — «Торопятся», «На прогулку»; Л. Кадалипп (Вильянди) — «Тени»; Ярослав Блажек (ЧССР) — за серию городских пейзажей; П. Джавахишвили (Баку) — «Портрет кузнечика»; С. Белов (п. Сангар, Якутская АССР) — за серию снимков о Севере; А. Матвеев (Солнечногорск) — за серию цветных диапозитивов о Москве.

Кроме того, жюри присудило дипломы Союза журналистов БССР:

С. Батенину (Челябинск) — за работу «Чемпион»; Ю. Живчикову (Москва) — «Силуэты строительства»; Р. Линюку (Крым) — «Автопортрет» и «Взлет на заре»; Э. Тураеву (г. Шевченко) — «Гол»; В. Любимову (Томск) — «Ябедник» и «На горке».

* *
*

Юбилейный 1967 год на редкость богат фотовыставками и фотоконкурсами. Все они, от местных до всесоюзных, были посвящены 50-летию Великого Октября. Конкурсы юбилейного года привлекли миллионы любителей искусства фотографии.



С. БАТЕНИН (Челябинск). Чемпион



В. ФЕДАЙ (Москва). К празднику



Я. МЕТЕЛИЦА (Астраханская обл.). Трудная партия



Б. ФЕДАЙ (Москва). Говорит Москва



В. ЛОЗОВОЙ (Воронеж) Окно в апрель



Ю. ЖИВЧИКОВ (Москва) Широка страна моя...

Ю. ЖИВЧИКОВ (Москва) Силуэты строительства



Одним из интересных творческих состязаний явился конкурс на лучший снимок, выполненный фотоаппаратами «Чайка» и «Чайка-2». Фотоаппарат «Чайка» был выпущен три года назад. Вскоре его сменила «Чайка-2». Камера полюбилась фотолюбителям, в особенности тем, кто увлекается туризмом, альпинизмом, путешествиями или любит снимать на цветную обращаемую пленку. Небольшие размеры и вес, простота и надежность в обращении, наконец, возможность сделать без перезарядки 72 кадра (что особенно ценно для любителей слайдов) — эти отличительные качества «Чайки» быстро снискали ей популярность. И если некоторые считали, что возможности съемки этим аппаратом ограничены из-за малого размера кадра (18×24 мм), то проведенный фотоконкурс опровергает эти необоснованные опасения. На рассмотрение жюри были представлены отличные отпечатки размером 30×40 см, к которым были приложены негативы. Цветные диапозитивы радовали прекрасной цветопередачей, свидетельствующей о хорошей коррекции объектива. Сельский и городской пейзаж, среднеплановый портрет, спортивные сцены и даже макросъемка оказались под силу этому маленькому аппарату. Достаточная разрешающая сила объектива и хорошая юстировка отвечают высоким требованиям, предъявляемым к снимкам при увеличении до 30×40 см и больше.

Объявляя конкурс, его организаторы — завод имени С. И. Вавилова, творческая студия «Фото и жизнь» Союза журналистов БССР и редакция журнала «Советское фото» ставили задачу провести массовое и всестороннее испытание аппарата на практике.

В конкурсе приняли участие триста фотолюбителей, приславших около двух тысяч отпечатков и диапозитивов. Лучшие из поступивших работ свидетельствуют о том, что их авторы хорошо владеют фотографической техникой и грамотно строят кадр, умеют найти интересные для съемки сюжеты. Ко многим снимкам фотолюбители приложили письма, в которых содержатся интересные замечания по конструкции аппарата. Наиболее ценные из них завод-изготовитель использует в будущем.

Из года в год растет популярность «Чайки» не только у нас в стране, но и за рубежом. Многие страны закупают у нас этот удобный и недорогой аппарат. Маленькая «Чайка» отправилась в большой полет над планетой.

И. СЕЛЕЗНЕВ,
член жюри фотоконкурса



А. ОРЕХОВСКИЙ (Красноярск). Умелые руки

„НАШЕЙ РОДИНЕ — 50 ЛЕТ“

Итоги конкурса юнкоров

Подведены итоги второго Всесоюзного конкурса юных фотолюбителей «Нашей Родине — 50 лет».

Дипломами I степени награждены:

Володя Баландин (Москва) — «Красная площадь»; Володя Брюханов (Северодвинск) — «В танце»; Саша Винтер (Славянск) — «Погоня»; Люба Закоптелова (Пермь) — «Чук и Гек»; Боря Кустов (Таллин) — «Кружковцы на съемке» и «Юнга»; Сережа Калинин (Омск) — серия снимков; Миша Каменев (Москва) — серия снимков; Коля Филиппов (Москва) — серия снимков; Пээтер Юлевайн (Таллин) — «К знаниям».

Дипломами II степени награждены:

Толя Коган и Вася Мариньо (Москва) — «Опыт», «Самые терпеливые»; Саша Вайлерт (Нижний Тагил) — «На выставке»; Вадик Дайбов (Ревда) — «Математик»; Коля Поляков (Гусиноозерск) — «Рассказ охотника»; Саша Романовский (Красноярск) — «Зимушка-зима»; Саша Ореховский (Красноярск) — «Умелые руки»; Володя Смирнов (Москва) — «Вечно живой»; Саша Моисеенков (Москва) — «В воздухе пахнет грозой»; Саша Зябликов (Москва) — «Сделано своими руками»; Саша Саблин (Москва) — «На выставке»; Надя Овчинникова (пос. Балатово Пермской обл.) — «Задумалась»; Володя Шупиченко (Серов) — «Шаги энергетики»; Володя Баринов (Москва) — «Мой друг Франциск»; Витя Ершов (Москва) — «Самочувствие отличное»; Стефан Гроссман (Владивосток) — серия снимков.

Дипломами III степени награждены:

Зоя Венгер (Нижний Тагил) — «Маленькие мамы»; Гена Шальмин (Красноярск) — «Первая перчатка»; Слава Лупин (Ленинград) — «В цирке»; Женя Дьяков (Нижний Тагил) — «Утро»; Коля Хомяков (Гусиноозерск) — «Тишина»; Коля Шахматов (Рязань) — «Перед уроком»; Юра Лебедев (Красноярск) — «Фотолюбитель»; Юра Бутовкин (Красноярск) — «На Красноярском море»; Игорь Мясник (Москва) — «Скульпторы»; Коля Цема (Северодвинск) — «Зимнее солнце»; Володя Дмитриев (Тирасполь) — «На концерте»; Хэндрик Кару (Таллин) — «Завтрак»; Боря Урыков (Пермь) — «Кама»; Вера Телешева (Гусиноозерск) — «Березы»; Володя Дайнеко (Москва) — «Парашютисты»; Володя Рахманов (Днепропетровск) — «Ракетчики»; Володя Скавронский (Днепропетровск) — «Зима»; Сережа Гладков (Москва) — «Рассказ партизана».

Дипломами I степени награждены следующие коллективы: фотокружок Таллинского Дворца пионеров; фотостудия юных техников Нижне-Тагильского металлургического завода, фотокружок Красноярского Дворца пионеров, фотоклуб Дворца культуры Северодвинска, фотокружок Дома пионеров города Гусиноозерск, Бурятской АССР.

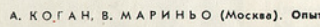
Всем коллективам, принимавшим участие в конкурсе, присуждены почетные грамоты.

* * *

Итак, двухгодичный смотр работ юных фотолюбителей нашей страны закончен. Жюри рассмотрело 1600 фотографий, присланных 460 пионерами и школьниками. Снимки поступили из многих республик, краев, областей, городов нашей Родины. На них запечатлены красивые уголки природы, новостройки, передовики производства и сельского хозяйства, и, конечно, в них отражена жизнь ребят.

Походы по местам боевой славы отцов и дедов, славные дела пионерской и комсомольской организаций, жизнь родного класса — обо всем этом расска-





А. КОГАН, В. МАРИНЬО (Москва). Опыт

В. БРЮХАНОВ (Северодвинск). В танце



Г. ШАЛЬМИН (Красноярск). Первая перчатка

зали снимки юных фотолюбителей. В конкурсе приняли участие фотокружки и клубы юных фотолюбителей при Домах пионеров и Домах культуры. Коллекции были присланы из Москвы, Кишинева, Запорожья, Киева, Вологды, Рязани, Ленинграда, Красноярска, Риги, Таллина, Днепропетровска, Нижнего Тагила, Тирасполя, Северодвинска, Гусиноозерска (Бурятская АССР). Многие снимки демонстрировались на выставках в Домах и Дворцах пионеров и городских Дворцах культуры и были тепло встречены общественностью.

По сравнению с первым конкурсом «Нашей Родине — 50 лет» количество участников второго всесоюзного смотра возросло в два раза. Увеличилось и число представленных работ. Окрепло мастерство юнкоров, интереснее стала тематика снимков.

Жюри поздравляет победителей конкурса с заслуженным успехом и благодарит всех его участников.

Условия третьего конкурса, посвященного 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, будут опубликованы в одном из номеров «Советского фото» в будущем году.

И. ГОЛЬДБЕРГ,
член жюри конкурса,
руководитель фотокиносектора
Московского Дворца пионеров

В. СКАВРОНСКИЙ (Днепропетровск). Зима



Ю. ЛЕБЕДЕВ (Красноярск). Фотолюбитель



ОСОБЕННОСТИ ПОЗИТИВНОГО ПРОЦЕССА

В. ЯШТОЛД-ГОВОРКО

ПЕЧАТАНИЕ СНИМКОВ

Чтобы определить возможности позитивного процесса, рассмотрим в самой элементарной форме вопрос воспроизведения тонов в съемочно-негативно-позитивном процессах.

Воспроизведение тонов в съемочно-негативном процессе. В разделе «Параметры негативного изображения» (см. «Советское фото» № 8) было указано, что при съемке интервал яркостей оптического изображения объекта ($l_и$) в большинстве случаев меньше интервала яркостей объекта (l_0). Вследствие этого на негативе, как правило, нельзя получить точное воспроизведение яркостей объекта.

Если при съемке используется прямолинейная область кривой почернений, то зависимость между интервалом оптических плотностей почернений негатива ($\Delta D^{нег}$), коэффициентом контрастности ($\gamma_{нег}$) и интервалом яркостей оптического изображения выражается формулой

$$\Delta D^{нег} = \gamma_{нег}\, \beta_c (\lg B_{макс} - \lg B_{мин})$$

(чтобы устранить возможное недоумение, сообщаем, что в статье, помещенной в № 8 журнала, по недосмотру в этой и других формулах на стр. 40 около символа яркости B выпал знак логарифма).

Поскольку выражение $\beta_c(\lg B_{макс} - \lg B_{мин})$ представляет собой интервал яркостей оптического изображения ($l_и$), то вышеприведенная формула преобразуется так:

$$\Delta D^{нег} = \gamma_{нег} l_и.$$

Из последней формулы видно, что при проявлении негатива до $\gamma_{нег}=1$ интервал $\Delta D^{нег}$ равен интервалу $l_и$. А это значит, что приращения оптических плотностей любых почернений (тонов) негатива ($\Delta d^{нег}$) будут равняться приращениям логарифмов соответствующих яркостей оптического изображения объекта ($\Delta \lg B^{из}$), то есть в данном случае имеет место пропорциональная передача негативным изображением яркостей оптического изображения объекта.

Такой негатив помещен над чертежом на рис. 2А. Почернения его полей пропорциональны яркостям оптического изображения серой шкалы.

Подобное воспроизведение тонов в съемочно-негативном процессе — наилучшее из возможных.

При проявлении негатива до гаммы меньше единицы любые приращения $\Delta d^{нег}$ будут меньше приращений логарифмов яркостей оптического изображения объекта ($\Delta \lg B^{из}$); если гамма его проявления больше единицы, то $\Delta d^{нег}$ больше $\Delta \lg B^{из}$. В обоих случаях яркости оптического изображения объекта будут воспроизведены на негативе искаженно.

Воспроизведение тонов в негативно-позитивном процессе. Для установления зависимости почернений позитива от почернений негатива напечатаем на позитивной неконтрастной пленке негатив, изображение на котором отвечает условию наилучшего воспроизведения тонов в съемочно-негативном процессе. При печатании позитива выдержку и время проявления позитивной пленки подберем таким образом, чтобы почернения полей шкал на позитиве и негативе возрастали бы одинаково, то есть чтобы приращения оптических плотностей были бы равными.

Найдем теперь, до какой гаммы проявления ($\gamma_{поз}$) проявлен полученный позитив. Гамма проявления указывает на степень контрастности позитивного изображения, полученного при данном времени проявления. Коэффициент же контрастности определяет степень контрастности фотоматериала при оптимальном времени проявления. Поэтому при неоптимальном времени проявления $\gamma_{поз}$ позитива может отличаться от коэффициента контрастности фотоматериала. Сущность же этих двух понятий одинакова, и их величины зависят от угла наклона прямолинейной области кривой почернений.

Для определения $\gamma_{поз}$ построим график (рис. 1), на горизонтальную ось которого слева направо в возрастающем порядке нанесем оптические плотности почернений полей шкалы негатива: $d_1^{нег}$, $d_2^{нег}$, $d_3^{нег}$ и $d_4^{нег}$, а на вертикальную ось — оптические плотности почернений шкалы позитива $d_1^{поз}$, $d_2^{поз}$, $d_3^{поз}$ и $d_4^{поз}$, возрастающие снизу вверх. Проведем через соответствующие значения $d^{нег}$ и $d^{поз}$ перпендикуляры. Точки их пересечения соединим линией, которая и определит гамму проявления ($\gamma_{поз}$) позитива. Поскольку эта линия представляет собой диагональ квадратов, то она наклонена под углом в 45°, следовательно, гамма проявления в данном случае равняется единице.

Гамму проявления позитива, как и коэффициент контрастности фотоматериала, можно выразить отношением двух катетов. В данном случае — отношением интервала плотностей почернений позитива $\Delta D^{поз} = d_4^{поз} - d_1^{поз}$ к интервалу плотностей негатива $\Delta D^{нег} = d_4^{нег} - d_1^{нег}$,

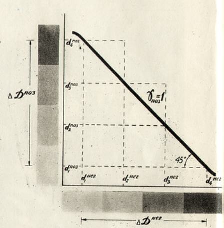


Рис. 1

то есть

$$\gamma_{поз} = \frac{\Delta D^{поз}}{\Delta D^{нег}},$$

откуда

$$\Delta D^{поз} = \gamma_{поз}\Delta D^{нег}.$$

Таким образом, интервал оптических плотностей почернений позитива находится в прямой зависимости от гаммы проявления позитива, которая может быть меньше коэффициента контрастности используемого позитивного фотоматериала, и интервала оптических плотностей почернений негатива: чем больше $\gamma_{поз}$ и $\Delta D^{нег}$ (вместе или порознь), тем больше $\Delta D^{поз}$.

Как указывалось выше, $\Delta D^{нег} = \gamma_{нег} l_и$. Подставив это значение в формулу $\Delta D^{поз} = \gamma_{поз}\Delta D^{нег}$, получим выражение:

$$\Delta D^{поз} = \gamma_{поз}\cdot \gamma_{нег}\, l_и.$$

Произведение $\gamma_{поз}\cdot\gamma_{нег}$ называется результирующей гаммой ($\gamma_{рез}$), или гаммой воспроизведения.

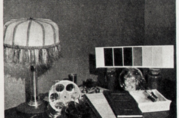
Из этой формулы видно, что интервал плотностей почернений позитивного изображения, или его контраст, определяется интервалом яркостей оптического изображения объекта и величиной результирующей гаммы.

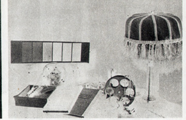
Если $\gamma_{рез} = 1$, то $\Delta D^{поз} = l_и$.

В этом случае фотографическое воспроизведение тонов в съемочно-негативно-позитивном процессах будет правильным.

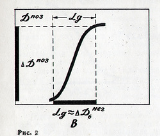
Такое соответствие лучше всего приближается к идеальному соответствию

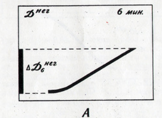
Окончание. Начало см. № 7–9.











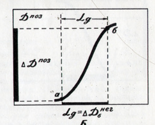


Рис. 2

яркостей позитивного изображения яркостям непосредственно наблюдаемого объекта, характеризуемое тем, что приращения логарифмов яркостей объекта передаются равными им приращениями почернений позитива.

Поясним это правило примером: если у объекта две яркости относятся, предположим, как 1 : 10, то и на позитиве их отношение должно быть таким же. Только в этом случае впечатление от позитива будет подобным впечатлению, полученному при рассматривании объекта, хотя фактическая яркость позитивного изображения и будет значительно меньше яркости объекта.

Если результирующая гамма ($\gamma_{поз} \cdot \gamma_{нег}$) больше единицы, то позитивное изображение контрастнее объекта, если меньше единицы, — то менее контрастно.

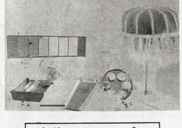
Приведенное правило непосредственно используется для получения диапозитивов, так как прямолинейный участок кривой почернений у фотоматериалов на прозрачной основе достаточно большой. При печати снимков на фотобумаге в эти правила необходимо внести следующие коррективы.

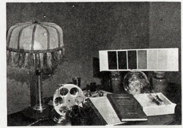
Во-первых, заменить в результирующей гамме значение $\gamma_{поз}$ на $\bar{g}_{поз}$, так как средний градиент, как уже указывалось в разделе «Параметры фотобумаги», полнее характеризует контрастность фотобумаги, а интервал оптических плотностей ее почернений $\Delta D^{поз}$ заменить на полезный их интервал $\Delta Dg^{нег}$. В этом случае вышеприведенная формула примет вид:

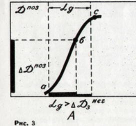
$$\Delta D_g{}^{поз} = \bar{g}_{поз}\, \gamma_{нег}\, l_и.$$

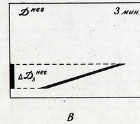
Во-вторых, поскольку интервал яркостей оптического изображения всегда











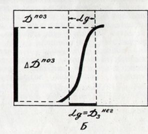
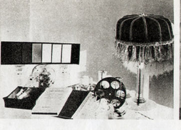
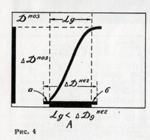
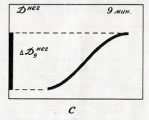


Рис. 3





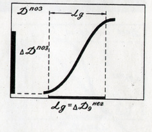


Рис. 4

меньше интервала их у объекта, а негатив чаще всего проявляют до $\gamma_{нег} < 1$, то интервал оптических плотностей почернений у негатива всегда меньше интервала яркостей объекта. Чтобы компенсировать это расхождение, произведение $\gamma_{нег} \cdot \bar{g}_{поз}$ должно равняться не единице, а большей величине.

Если $\beta_c = 0{,}6$, то $\gamma_{нег} \cdot \bar{g}_{поз} = 1{,}6$.
» $\beta_c = 0{,}7$, то $\gamma_{нег} \cdot \bar{g}_{поз} = 1{,}4$.
» $\beta_c = 0{,}8$, то $\gamma_{нег} \cdot \bar{g}_{поз} = 1{,}2$.
» $\beta_c = 0{,}9$, то $\gamma_{нег} \cdot \bar{g}_{поз} = 1{,}1$.

Следовательно, когда негатив проявлен до рекомендуемой $\gamma_{нег} = 0{,}8$, легко определить необходимый средний градиент фотобумаги, например, если $\beta_c = 0{,}9$, то $\bar{g}_{поз} = \frac{1{,}1}{0{,}8} = 1{,}37$. Такой средний градиент имеют фотобумаги особоглянцевая бромосеребряная № 3 и глянцевая хлоробромосеребряная № 4.

В-третьих, на фотобумаге любой степени контрастности невозможно воспроизвести все тона негатива, если интервал оптических плотностей его почернений превышает значение полезного интервала экспозиций фотобумаги.

Это требование является доминирующим, поэтому подбор фотобумаги производят по соответствию ее полезного интервала экспозиций к интервалу оптических плотностей негатива.

Надо заметить, что, несмотря на большое число ограничений, все же возможно получить, пользуясь правилами подбора фотобумаги к негативу, превосходные позитивы, так как при оценке качества снимка существенную роль играет его содержание.

Подбор фотобумаги к интервалу плотностей негатива. Интервал оптических плотностей негатива определяет интервал экспозиций, воздействующих при печати на светочувствительный слой фотобумаги. Чем больше $\Delta D^{нег}$, тем больше отличается максимальная экспозиция от минимальной; чем он меньше, тем меньше отношение крайних по величине экспозиций.

Различные по контрастности сорта фотобумаги не способны в одинаковой степени давать раздельные почернения под разными по величине экспозициями. Это свойство фотобумаги зависит от величины полезного интервала экспозиций (Lg).

Интервал оптических плотностей негатива и полезный интервал экспозиций при фотографической печати — взаимосвязанные параметры, что видно из следующих рассуждений.

В вышеприведенной формуле $\Delta D_g^{поз} = \bar{g}_{поз} \cdot \gamma_{нег} \cdot l_и$ выражение $\gamma_{нег} l_и$ представляет собой интервал оптических почернений негатива ($\Delta D^{нег}$), поэтому ее можно преобразовать: $\Delta D_g^{поз} = \bar{g}_{поз} \Delta D^{нег}$, откуда

$$\Delta D^{нег} = \frac{\Delta D_g^{поз}}{\bar{g}_{поз}}.$$

В разделе «Параметры фотобумаги» определено, что средний градиент фотобумаги $\bar{g}_{поз} = \frac{\Delta D_g^{поз}}{L_g}$, откуда

$$L_g = \frac{\Delta D_g^{поз}}{\bar{g}_{поз}}.$$

Следовательно, $L_g = \Delta D^{нег}$.

В этом случае при печати световой поток, пройдя через все почернения негатива, даст за некоторую выдержку экспозиции, которые вызовут раздельные почернения на нормально проявленной фотобумаге.

Следовательно, *для получения отличного снимка необходимо, чтобы интервал оптических плотностей почернений негатива равнялся полезному интервалу экспозиций фотобумаги.*

Рассмотрим для иллюстрации этого правила ряд типичных случаев взаимосвязи L_g фотобумаги и $\Delta D^{нег}$ негатива. В одних случаях фотограф располагает только глянцевой бромосеребряной фотобумагой № 3, а в других — имеет полный ее ассортимент.

Первый случай. Негатив *A* проявлен за 6 *мин* до $\gamma_{нег} = 0{,}8$ (рис. 2). Его интервал оптических плотностей почернений ($\Delta D_6^{нег}$) равен полезному интервалу экспозиций используемой глянцевой бромосеребряной фотобумаги № 3. Подберем выдержку при печати так, чтобы под наибольшим почернением негатива получилась экспозиция, соответствующая началу (*а*) кривой почернений фотобумаги № 3 (рис. 2, Б). Тогда под наименьшим почернением негатива экспозиция будет соответствовать примерно концу (*б*) кривой почернений фотобумаги. В результате вся шкала почернений на негативе выйдет на снимке, а изображение на нем будет иметь среднюю градацию тонов. На рис. 2 снимок *В* напечатан на хлоросеребряной фотобумаге № 3, вследствие чего он несколько контрастнее снимка *Б*.

Второй случай. Негатив *В* (рис. 3) проявляется только 3 *мин*, а потому $\gamma_{нег}$ и $\Delta D_3^{нег}$ у него небольшие. Если напечатать такой негатив на бромосеребряной фотобумаге № 3, полезный интервал экспозиций которой больше, чем интервал оптических почернений негатива, то при некоторой выдержке будут использованы почернения *а — б* кривой почернений фотобумаги и не использованы ее почернения *б — с*. В результате этого снимок из-за недостаточного контраста изображения выйдет плохим.

Увеличение выдержки при печати приведет к перемещению оптических плотностей почернений вверх по кривой почернений фотобумаги, а ее уменьшение — вниз. Снимок в обоих случаях получится малоконтрастным — светлым, когда выдержка будет малой, и, наоборот, темным, если она относительно велика.

Поэтому фотобумагу, у которой полезный интервал экспозиций больше интервала оптических плотностей почернений негатива, использовать не следует.

Однако, напечатав этот негатив на особоконтрастной фотобумаге, например на № 6, у которой $L_g = \Delta D_3^{поз}$, получим снимок *Б*, ничем не отличающийся от снимка *Б* на рис. 2.

Третий случай. Негатив *C* (рис. 4) проявляется 9 *мин*, то есть до

большой $\gamma_{нег}$, а потому его интервал оптических плотностей почернений больше полезного интервала экспозиций используемой бромосеребряной фотобумаги № 3. Тогда при выдержке, рассчитанной по средним плотностям негатива, его почернения, обозначенные через *а*, не воспроизведутся на снимке, то есть пропадут детали в светах изображения. Почернения негатива, обозначенные через *б*, дадут одинаковые почернения, отчего детали в тенях изображения будут слабо выявлены или вовсе отсутствовать.

Увеличение выдержки улучшит на снимке передачу деталей в светах, но ухудшит в тенях. Ее уменьшение, наоборот, улучшит передачу деталей в тенях снимка и ухудшит в светах. Таким образом, во всех случаях снимок будет плохим при использовании несоответствующей фотобумаги.

Поэтому *не следует применять при печати фотобумагу, у которой полезный интервал экспозиций меньше интервала оптических плотностей почернений негатива.*

Однако, напечатав негатив *С* на мягкой фотобумаге, например на № 1, у которой $L_g = \Delta D_g^{нег}$, получим снимок *Б*, ничем не отличающийся от снимка *Б* на рис. 2.

Определение интервала оптических плотностей почернений негатива. Наиболее точно $\Delta D^{нег}$ определяется денситометром, что недоступно в условиях работы фотолюбителя. Его величину можно вычислить по яркости негативного изображения на экране фотоувеличителя, для чего требуются специальные экспонометры, отсутствующие в продаже. Таким образом, фотолюбитель может определить $\Delta D^{нег}$ только визуально или путем расчетов. Оба способа дают приближенные результаты.

Визуальное определение $\Delta D^{нег}$. Пользуясь этим способом, необходимо учитывать характер градации тонов негатива. Если его изображение состоит из большого числа тонов, то есть приращения почернений ($\Delta d^{нег}$) между тонами незначительны, то визуальный интервал будет меньше фактического интервала плотностей негатива. Наоборот, когда у негативного изображения мало тонов и приращения $\Delta d^{нег}$ велики, то визуальный интервал будет больше фактического интервала.

Чтобы устранить подобную ошибку при определении $\Delta D^{нег}$, рекомендуется рассматривать негатив через маску, закрывающую все промежуточные тона и оставляющую открытыми минимальное и максимальное почернения негатива.

Расчетное определение $\Delta D^{нег}$. Как известно, при съемке основным фактором, определяющим $\Delta D^{нег}$, является интервал яркостей оптического изображения объекта, то есть $\Delta D^{нег} = \gamma_{нег} l_и$. Рассмотрим несколько примеров использования этой формулы.

Пример 1. В полдень в ясный солнечный день на пленке снят с правильной выдержкой пейзаж с большим участком неба. В этот час освещенность пейзажа будет наибольшей, поэтому, согласно табл. 1 (см. «Советское фото» № 7), его интервал яркости равняется 1,47. Из-за светорассеяния в фотоаппарате интервал его оптического изображения, согласно табл. 2, уменьшится до $1{,}47 \times 0{,}6 = 0{,}88$. Пленка проявлялась в нестандартном выравнивающем проявителе в течение минимального времени, указанного в рецепте, вследствие чего можно предположить, что гамма негатива лежит между 0,6 и 0,8. Вычислим для этих гамм $\Delta D^{нег}$. При меньшей гамме $\Delta D_1^{нег} = 0{,}6 \times 0{,}88 = 0{,}52$, а при большей $\Delta D_2^{нег} = 0{,}8 \times 0{,}88 = 0{,}7$. Фактическая же величина $\Delta D^{нег}$ находится между этими величинами.

Таблица

Схема подбора фотобумаги к негативу

Общая оптическая плотность негатива	Визуальная характеристика негатива	Среднее значение $\Delta D_{нег}$	Полезный интервал экспозиций фотобумаги	Номер контрастности фотобумаги
Прозрачный	Очень малоконтрастный	0,3	0,6—0,3	№ 7—6
Общая плотность незначительная	Малоконтрастный	0,6	0,8—0,7	№ 5
Общая плотность большая	То же	0,6	0,8—0,7	№ 5
Малоплотный	Нормальный	1	1,2—1,1	№ 3—4
Среднеплотный	То же	1	1,2—1,1	№ 3—4
Плотный	Контрастный	1,5	1,8—1,3	№ 2—1
Повышенно-плотный	Очень контрастный	2	1,8	№ 1
Сильноплотный	Чрезвычайно контрастный	3	1,8	№ 1

Примечание. Если пленку проявлять в проявителе, рекомендованном промышленностью, в течение времени, указанного на упаковке, то $\gamma_{нег} = 0{,}8$.

По табл. 2 в разделе «Параметры фотобумаги» (см. «Советское фото» № 9) находим полезные интервалы экспозиций, точно или приближенно равные вычисленным интервалам оптических плотностей негатива. Если у негатива $\Delta D_1^{нег} = 0{,}52$, то соответствующий L_g имеет бромосеребряная полуматовая фотобумага № 6, если же $\Delta D_2^{нег} = 0{,}7$, — то бромосеребряная матовая фотобумага № 5. Сделав пробу на этих фотобумагах, выберем наилучшую для данного негатива.

Предположим, лучший снимок получен на фотобумаге № 6. Тогда, пользуясь формулой $\gamma_{нег} \cdot g_{поз} = 1{,}6$, уточним, до какой $\gamma_{нег}$ проявлен негатив. Для этого, подставив в нее значение $g_{поз}$ для особоглянцевой бромосеребряной фотобумаги № 3, равное 2,07 (см. табл. 3 в № 9 «Советского фото»), получим

$$\gamma_{нег} = \frac{1{,}6}{2{,}07} = 0{,}77.$$

Таким образом, все 36 негативов на этой пленке проявлены до $\gamma_{нег} = 0{,}77$.

Пример 2. На этой же пленке снято здание на фоне неба, занимающего небольшую часть кадра. Условия освещения и съемки такие же, как в первом примере. Интервал яркостей этого сюжета равен 2,3, а интервал его оптического изображения с учетом потери контраста: $2{,}3 \times 0{,}6 = 1{,}38$. Следовательно,

$$\Delta D_3^{нег} = 0{,}77 \cdot 1{,}38 = 1{,}06.$$

Для такого негатива соответствующий L_g имеет хлоробромосеребряная полуматовая фотобумага № 4, на которой и следует печатать.

Пример 3. На той же пленке снят мост, через арки пролетов которого видна ярко освещенная даль. У этого сюжета $l_0 = 4$, который понизится из-за светорассеяния до $4 \times 0{,}7 = 2{,}8$. Следовательно, $\Delta D_4^{нег} = 0{,}77 \times 2{,}8 = 2{,}15$.

Фотобумаги с таким полезным интервалом экспозиций нет. Поэтому на снимке нельзя получить всю шкалу тонов негатива. Лучшим будет снимок, напечатанный на глянцевой хлоробромосеребряной фотобумаге № 1.

Как уже указывалось, наибольшее значение в фотографическом изображении имеют детали в светах, поэтому выдержка при печати данного негатива должна быть такой, чтобы обеспечить проработку возможно большего числа деталей в светах за счет их уменьшения в тенях.

Если нежелательно делать расчеты, то подбирать фотобумагу к негативу можно по таблице, в которой даны самые общие указания.

Зависимость вида освещения при печати от средней оптической плотности негатива. Общеизвестно, что чем плотнее негатив, тем продолжительнее выдержка при печати и, наоборот, чем меньше его средняя плотность, тем она короче.

Однако с очень плотного и очень прозрачного негатива нельзя получить хорошие снимки, изменяя только продолжительность выдержки при постоянной освещенности негатива. Это происходит потому, что не безразлично, сообщим ли мы светочувствительному слою фотобумаги одни и те же экспозиции при малой выдержке и большой освещенности или при большой выдержке и соответственно малой освещенности.

В этом случае, чтобы получить хорошие снимки, надо соблюдать следующие правила.

1. Негативы прозрачные со слабо намеченными деталями необходимо печатать при очень небольшой освещенности и соответственно продолжительном экспонировании.

Однако не следует уменьшать освещенность негатива более чем в 10 раз по сравнению с освещенностью, используемой при печати негатива нормальной плотности, так как в этом случае снимок получится малоконтрастным.

2. Негативы плотные, у которых детали в светах и тенях на просвет просматриваются с трудом, надо печатать при большой освещенности с короткой выдержкой.

При этом освещенность негатива рекомендуется увеличить до такой степени, чтобы выдержка составила несколько секунд, так как очень короткое экспонирование даст большую ошибку в отсчете времени, чем длительное.

ТРАНСФОРМИРОВАНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ

М. РЕВКОВСКИЙ

Если сфотографировать вертикальный прямоугольник фотоаппаратом, установленным против его середины в наклонном положении, то изображение прямоугольника на негативе получится в виде трапеции (рис. 1). Продолженные боковые стороны трапеции пересекутся в точке *С* (точка схода), расположенной тем ближе к трапеции, чем больше был угол наклона аппарата. При съемке зданий и других архитектурных сооружений, в особенности высоких, имеющих параллельные вертикальные линии, изображения этих объектов получаются суживающимися кверху или книзу в зависимости от того, на какой высоте находился фотоаппарат при съемке. Такой характер изображения иногда соответствует замыслу фотографа, но в большинстве случаев воспринимается как перспективное искажение и портит снимок.

Проекционная печать (увеличение) позволяет восстановить параллельность линий, получившихся на негативе сходящимися *. Для этого нужно наклонить экран (рамку с фотобумагой) по отношению к оси объектива увеличителя. Недостаток этого способа трансформирования заключается в том, что для получения удовлетворительной резкости по всему полю изображения приходится сильно диафрагмировать объектив увеличителя, а при значительном наклоне экрана достигнуть ее вообще не удается.

Для получения нормальной резкости по всему полю без диафрагмирования объектива нужно при наклонном положении экрана наклонить также негатив (рис. 2). Линия пересечения плоскостей негатива и экрана должна лежать в плоскости, проходящей через объектив и перпендикулярной его оси (точнее, линии пересечения плоскостей негатива и экрана с соответствующими главными плоскостями объектива должны быть параллельными и находиться на одинаковом расстоянии от оптической оси объектива; на рис. 2 главные плоскости совпадают). При этом, если лежащие на оптической оси точки негатива и экрана являются сопряженными, то и все остальные точки плоскости негатива будут сопряженными с плоскостью экрана. Кроме того, чтобы восстановить параллельность сходящихся линий, точка схода должна находиться в фокальной плоскости объектива. Таковы два необходимых условия правильного трансформирования изображений.

Однако эти условия еще не обеспечивают точного соответствия изображения сфотографированному объекту: по сравнению с последним отношение высоты изображения к его ширине может получиться увеличенным или уменьшенным. Величина искажения зависит в основном от соотношения фокусных расстояний объективов фотоаппарата и увеличителя (влияние этого фактора возрастает с увеличением наклона аппарата при фотографировании), а также от линейного увеличения (практически только при малых увеличениях).

Предположим, что при фотографировании угол наклона малоформатного фотоаппарата был равен 10°. Фокусное расстояние объектива увеличителя — около 52 *мм*, увеличение — не менее 4-кратного. Если для фотографирования был использован объектив с фокусным расстоянием также около 52 *мм*, то при трансформировании получится практически правильное изображение. В случае фотографирования длиннофокусным объективом (например с фокусным расстоянием 85 или 135 *мм*) получится незначительное искажение — высота уменьшится примерно на 1%. При съемке широкоугольными объективами (фокусные расстояния 35 и 28 *мм*) создаются менее благоприятные условия для трансформирования. В этом случае изображение удлиняется по высоте соответственно на 1,5 и 3,5%. Однако и такие искажения обычно мало заметны и вполне допустимы.

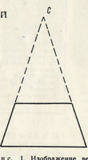


Рис. 1. Изображение вертикального прямоугольника при наклонном положении фотоаппарата. *С* — точка схода.

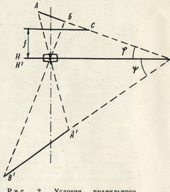


Рис. 2. Условия правильного трансформирования изображения: *AB* — негатив; *A'B'* — экран; *С* — точка схода; *f* — главное фокусное расстояние объектива увеличителя; *H, H'* — главные плоскости объектива; φ — угол наклона негатива; ψ — угол наклона экрана.

При перемещении негатива в его плоскости по направлению к точке схода относительная высота изображения увеличивается, при перемещении в противоположном направлении уменьшается. Это создает принципиальные возможности для устранения искажений, о которых говорилось выше.

Приспособление для наклона негатива усложняет конструкцию увеличителя и поэтому в увеличителях, используемых фотолюбителями, применяется редко. Но можно наклонить на такой же угол объектив. Очевидно, что в этом случае угол наклона экрана должен быть равен сумме углов наклона негатива и экрана при нормальном положении объектива. На рис. 3, 4 и 5 изображена примерная конструкция простого приспособления для наклона объектива увеличителя. Приспособление состоит из двух колец — верхнего (внутреннего) и нижнего (наружного), соединенных двумя винтами, которые служат осью поворота нижнего кольца и помогают закрепить его в нужном положении. Для надежного фиксирования угла наклона нижнего кольца оно должно поворачиваться на верхнем с достаточным трением (в случае необходимости следует поместить между кольцами тонкие прокладки, например из бумаги, через отверстия в которых пропустить винты). Кольца нужно зачернить.

Верхнее кольцо ввинчивают в увеличитель, а в нижнее кольцо ввинчивают объектив. При этом расстояние между объективом и негативом увеличится на рабочую высоту приспособления (в показанной конструкции на 15,5 *мм*). Поэтому, если устройство увеличителя не позволяет приблизить специально предназначенный для него объектив к негативу на расстояние, соответствующее максимальному увеличению, то использовать этот объектив нельзя. В этом случае в увеличителях для малоформатных негативов можно с успехом применить основной объектив от зеркального фотоаппарата «Зенит» или объектив с «утапливающейся» оправой («Индустар-22», «Индустар-50»). Последний нужно до отказа вдвинуть в оправу.

Расчеты показывают, что при данном линейном увеличении угол между плоскостями негатива и экрана при трансформировании с наклоном объектива можно считать равным этому же углу при трансформировании без наклона объектива (или негатива). Поэтому рекомендуется следующий порядок работы с описанным выше приспособлением.

При нормальном положении объектива (ось объектива перпендикулярна плоскости негатива) придают экрану (рамке с фотобумагой) такой наклон, чтобы была восстановлена параллельность вертикальных линий. Наводку на резкость производят при полном отверстии объектива примерно на середину изображения. Устанавливают ось поворота нижнего кольца в требуемое положение (при вертикальном кадре — параллельно его короткой стороне, при горизонтальном — параллельно длинной стороне). Для этого поворачивают на соответствующий угол фокусирующую оправу увеличителя

* Изображение, свободное от перспективных искажений, можно получить в процессе фотографирования. С этой целью применяются устройства для уклонов кассетной части аппарата и для изменения положения объектива. Малоформатные аппараты и большинство среднеформатных таких устройств не имеют. На международной выставке фото- и киноаппаратуры «Фотокина 66» в Кельне (ФРГ) был показан объектив «ПА-Куртагон» (1 : 4/35 *мм*) для малоформатных зеркальных фотоаппаратов, оправа которого позволяет смещать объектив на 4—5 *мм* относительно оси аппарата. Известен также японский широкоугольный объектив «ПИ-Никкор» (1 : 3,5) для малоформатной зеркальной камеры «Никон-Ф», который может смещаться относительно оси камеры на 11 *мм*.

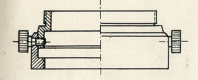


Рис. 3. Приспособление для трансформирования изображений в собранном виде.

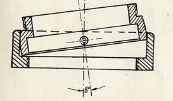


Рис. 4. Приспособление для трансформирования изображений при максимальном наклоне нижнего кольца.

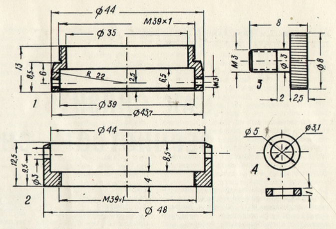


Рис. 5. Детали приспособления для трансформирования изображений: 1 — верхнее кольцо; 2 — нижнее кольцо; 3 — соединительный винт; 4 — шайба под головку винта.

в сторону ее ввинчивания и восстанавливают нарушенную наводку на резкость выдвижением объектива в оправе. Если увеличитель для наводки на резкость снабжен мехом (объектив не вращается), то задача решается проще. Ввинтив приспособление до отказа, повертывают его в обратную сторону на требуемый угол (целесообразно заранее изготовить кольцевые прокладки соответствующей толщины, которые помещают между верхним кольцом приспособления и фланцем увеличителя).

Наклоняют объектив на такой угол, чтобы получилась равномерная резкость по всему полю изображения, закрепляют его в этом положении. Если требуется, вносят окончательные поправки в кадрирование снимка и наводку на резкость. Само собой разумеется, что перед экспонированием фотобумаги можно уменьшить отверстие диафрагмы для компенсирования неточности наводки и влияния прогиба пленки и для получения приемлемой выдержки.

Следует иметь в виду, что наклон объектива может привести к неравномерной освещенности изображения и потребовать небольшого изменения установки источника света в увеличителе. Кроме того, при наклоне объектива немного смещается точка пересечения его оси с негативом, что равносильно сдвигу негатива в сторону точки схода. В большинстве случаев это явление не имеет практического значения.

При трансформировании снимков, сделанных главным образом широкоугольными объективами и при значительном наклоне фотоаппарата, иногда может получиться заметное нежелательное искажение соотношения высоты и ширины сфотографированного объекта (удлинение по высоте). Это искажение в некоторых случаях можно исправить указанным выше способом (смещение негатива) полностью или частично. Исправление возможно при пользовании обычными увеличителями, если кадр вертикальный и если этому не препятствует расположение изображения в кадре, так как при смещении негатива часть кадра срезается.

При наклонном положении экрана сторону изображения, находящуюся ближе к объективу увеличителя, следует экспонировать несколько короче, чем противоположную.

„ПЕНТАКОН-ЭЛЕКТРА“



Фирма «Пентакон» выпустила новый фотоаппарат — полностью автоматизированную тубус-камеру на формат кадра 24×36 *мм*. Она снабжена объективом «Домиплан» 2,8/45 народного предприятия «Заводы точной оптики и механики в Герлице». Выдержка устанавливается в пределах от 1 до 1/125 *сек* с помощью электронного устройства. Над объективом находится оптическое измерительное устройство, замеряющее при помощи высокочувствительного сернисто-кадмиевого фотосопротивления интегральную яркость поля изображения. В верхней части помещаются входящие в измерительную систему пластины с печатной схемой, тремя транзисторами, сопротивлениями и конденсаторами. Источниками питания служат две батареи EAaT или типа R6, которые по использовании могут быть заменены. В автоматику вводится светочувствительность пленки 18 или 21 ДИН. На передней стенке камеры имеются три символа для работы в автоматическом режиме, для одноразовой вспышки (1/30 *сек*) и для электронной вспышки (1/125 *сек*). При установке рычажка на «импульсную вспышку» или на «одноразовую лампу» выдержка автоматически устанавливается на 1/125 или 1/30 *сек*. Опытный фотолюбитель может при этом с помощью диафрагмирования получить умышленно недодержанный или передержанный кадр (для получения определенного эффекта). Диафрагма устанавливается поворотом кольца, на котором нанесены четыре обозначения яркости; самая маленькая диафрагма соответствует отверстию 13,5 (она применяется при «полном солнце»). При недостаточной яркости камера указывает на необходимость применения штатива (так же, как и при длительных выдержках с диафрагмой 2,8). Практические испытания показали, что в автоматическом режиме отсчитываются точные выдержки от 1 *сек*.

Расстояние до объекта съемки можно установить как обычно по шкале метража от 1 *м* до бесконечности или по символам (портрет, группа, ландшафт). Зарядка пленки чрезвычайно проста, благодаря использованию кассет типа «Рапид». Для этого нужно открыть заднюю крышку камеры (при этом счетчик кадров автоматически устанавливается на нуль) и вложить кассету. Достаточно закрыть крышку и перемотать два кадра, после чего на счетчике появится цифра 12. Счетчик показывает число оставшихся кадров. Встроенный стопор после использования всей пленки не дает срабатывать затвору.

Продвижение пленки производится от руки.

Вес камеры с кассетой и пленкой всего 360 *г*.

КАК СНИЗИТЬ ЗЕРНИСТОСТЬ СНИМКА

В связи с широким распространением малоформатных камер, дающих негатив форматом 24 × 36 *мм* и меньше, приходится сталкиваться с явлением зернистости изображения, которое дает себя знать уже при увеличениях в 8—10 раз.

Впечатление зернистости не вызывается, как это часто ошибочно думают, отдельными зернами металлического серебра, бесчисленное множество которых находится в желатиновом слое и которые можно рассмотреть только под микроскопом. Размеры проявленных серебряных частиц лежат в пределах 0,7—1,5 микрона (микрон — 0,001 *мм*). Причиной зернистости является то обстоятельство, что серебряные частицы часто образуют большие скопления в результате непосредственного или кажущегося соприкосновения одного зерна с другим (кажущегося — потому, что частицы могут находиться в разных уровнях желатинового слоя и только кажется, что они соприкасаются.) Такие скопления зерен образуются в слое при изготовлении пленки и в дальнейшем, в процессе ее обработки. Если бы эти группы зерен были равномерно распределены по всему светочувствительному слою, то он повсюду казался бы одинаково прозрачным.

Рассматривая проявленный и отфиксированный негатив, мы обычно не замечаем на нем зерен. Только в позитивном процессе, когда негатив проецируется на экран увеличителя, возникает оптический эффект суммирования: изображение одной группы зерен налагается на изображение другой группы, зачастую находящейся в другом «этаже» желатинового слоя. На негативе такие контактирующие группы зерен часто становятся различимыми при 5-кратном увеличении. Для практических целей нужна такая зернистость, которая не различалась бы глазом при изготовлении с малоформатного негатива отпечатка форматом 20 × 30 *см*.

Зернистость не одинакова по всей площади изображения. Участки, имеющие нулевую плотность (высокие света), а также те, на которых оптическая плотность очень велика, не могут иметь различимой глазом зернистости. Наиболее заметна она в средних плотностях, между 0,3 и 0,5 (в зависимости от самого светочувствительного слоя). Это значит, что зернистость особенно заметна в средних полутонах изображения и на ровных по плотности участках.

Для определения условий, позволяющих устранить или, по крайней мере, уменьшить заметную на снимках зернистость, было проведено немало исследований. Большинство занимающихся фотографией думает, что мелкозернистость достигается только в негативном процессе путем применения специальных проявителей. Но степень зернистости зависит от многих факторов, действующих на всех этапах фотографического процесса, начиная со съемки и кончая увеличением.

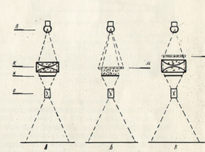
Весь фотографический процесс от начала до конца должен быть выполнен с таким расчетом, чтобы избежать чрезмерной зернистости. Совсем устранить зернистость нельзя, но можно постараться снизить ее до практически приемлемого уровня.

ПРОЦЕСС СЪЕМКИ

Негатив. Зернистая структура — неизбежная особенность всякого светочувствительного материала. Зернистость тем заметнее, чем выше светочувствительность негативного материала (некоторые авторы указывают такую зависимость: чувствительность прямо пропорциональна третьей степени диаметра зерна). Поэтому светочувствительность используемой пленки должна быть как можно более низкой (чтобы только можно было осуществить съемку). При выборе пленки играет роль и предполагаемый размер увеличения.

Объектив. Объектив должен быть совершенно чистым. Помутнение, пыль или следы пальцев на линзе, рассеивая свет, приведут к получению вялого, серого негатива с ясно выраженной зернистостью. Очень важно, чтобы негатив был резким. Увеличение с недостаточно резкого негатива окажется более зернистым, чем при совершенно резком негативе. При неточной фокусировке увеличивается диаметр кружков рассеивания, что создает нерезкость контуров, около которых особенно заметно зерно. Недостаточная резкость даваемого объективом изображения может быть результатом загрязнения линз, неточности наводки на резкость, попадания паразитного света в объектив (при съемке без бленды), сдвига аппарата в момент съемки, недостаточно короткой выдержки при съемке движущихся предметов.

Освещение. Как сказано выше, зернистость бывает особенно заметна на больших ровных участках позитива. Поэтому объекты с малым контрастом невыгодны с точки зрения получения мелкозернистых увеличений. К ним относятся, например, песчаная пустыня, снежный пейзаж, человеческое тело, лицо на портрете и так далее. Следует



Типы освещения в увеличителях: *А* — направленный свет, *Б* — рассеянный свет, *В* — смешанный свет; *л* — лампа, *к* — конденсор, *н* — негатив, *о* — объектив, *м* — матовое стекло.

(в разумных, конечно, пределах) применять как можно более контрастное освещение, выбирая наиболее выгодное время (при низком солнце) или соответственно организуя искусственное освещение. Это гарантирует получение достаточного контраста на негативе при проявлении его до невысокого коэффициента контрастности.

Выбор кадра. Производя съемку, нужно стараться так компоновать изображение, чтобы потом можно было печатать весь негатив, а не выкадровывать из него отдельные фрагменты. Это обеспечивает не только снижение зернистости, но и дает более высокую общую резкость изображения.

Экспозиция. Определение экспозиции нужно производить возможно более точно (желательно применять фотоэлектрический экспонометр). Поскольку зернистость возрастает по мере увеличения плотности негатива, передержка приводит к получению грубого зерна. Но и при недодержке создается неблагоприятное положение, так как увеличивается количество участков со средней плотностью (где зерно особенно заметно). В качестве контрмеры приходится использовать фотобумагу повышенной контрастности. Поэтому и следует экспонировать точно (если это не связано с какими-либо другими соображениями), выбирая по возможности короткую выдержку. Особенно важно получить хорошую проработку деталей в тенях.

Единообразие сюжетов и экспозиций. Специфика обработки малоформатных пленок приводит к тому, что все кадры, независимо от того, что они изображают и как они экспонированы, обрабатывают

в одинаковых условиях. Вследствие этого для получения наиболее оптимальных (в смысле получения мелкого зерна) результатов необходимо, чтобы снятые на пленке сюжеты по возможности мало отличались друг от друга по контрастности и экспозиции. Проявитель может выровнять некоторые расхождения в экспозициях, но нельзя получить хорошие результаты, если на пленке окажутся столь различные сюжеты, как, например, контрастный ночной снимок и отличающиеся малым контрастом изображения морского берега.

НЕГАТИВНЫЙ ПРОЦЕСС

Срок проявления. Неэкспонированный негативный материал может лежать без ущерба для своих качеств в течение гарантийного срока, то есть около 1—1,5 лет со дня выпуска, в условиях нормальной температуры (18—20°) и небольшой влажности. Экспонированный негативный материал, лишенный фабричной упаковки, должен быть проявлен как можно скорее, так как длительное хранение, особенно в неблагоприятных условиях (повышенная влажность, воздействие химических веществ), может вызвать повышение вуали и, в конечном счете, увеличение зернистости изображения.

Точность и чистота. Эти два требования должны соблюдаться фотографом на всех стадиях лабораторной работы, особенно при обработке малоформатных пленок. Неточность в составлении фотографических растворов, загрязненные кюветы и руки, несоблюдение рецептуры могут привести к ухудшению действия раствора, увеличению зернистости и даже к снижению общего качества негатива.

Проявитель. Зернистость никогда не достигнет опасных размеров, если пленка проявлена медленноработающим проявителем, имеющим высокую концентрацию сульфита и низкую щелочность.

Степень проявления. Можно сказать, что зерно бывает тем грубее, чем сильнее проявлен негатив. Контраст негатива должен быть настолько низок, насколько позволяет диапазон яркости объекта и взятая для печати бумага. Обычно в рецепте проявителя указывается продолжительность проявления и температура раствора. Эти указания необходимо соблюдать.

Фиксирование и сушка. Попытка ускорить фиксирование путем применения слишком теплого или слишком концентрированного фиксажа, так же как и ускорение сушки с помощью повышения температуры воздуха, вызывают увеличение контраста и в известной степени влияют на рост зерна. Поэтому фиксаж нужно составлять точно по рецепту, а сушить пленку — при комнатной температуре.

ПОЗИТИВНЫЙ ПРОЦЕСС

Степень увеличения. Как уже указывалось, чем больше степень увеличения, тем более заметным становится зерно. Поэтому выгоднее увеличивать весь кадр целиком, а не его отдельные части. Нужно, однако, учитывать то обстоятельство, что чем больше размер увеличенного отпечатка, тем с большего расстояния его рассматривают. Так, отпечаток размером 18×24 *см* рассматривают примерно с 25 *см*, а 50×60 *см* — с расстояния примерно в 1,5 *м*. Во втором случае, несмотря на большее увеличение, глаз не может различить зерна.

Тип увеличителя. Уменьшение зернистости при выполнении больших увеличений требует применения увеличителя с рассеянным светом (см. рисунок). Однако некоторые увеличители снабжены только конденсором, дающим направленный свет, который сильно подчеркивает зернистость негатива. Для увеличения с малоформатных негативов предпочтительнее применять увеличители со смешанным светом. В нем матовое стекло смягчает действие конденсора, что дает свет частично рассеянный, частично направленный.

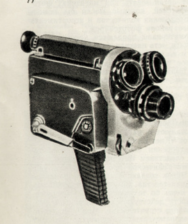
Фотобумага. На глянцевых фотобумагах (да к тому же дополнительно отглянцованных) лучше выявляются детали изображения, а вместе с ними и скопления зерен, создавая повышенную зернистость. Полуматовые бумаги и бумаги с разнообразной структурой поверхности позволяют снизить зернистость или сделать ее совсем незаметной. Такие сорта бумаг выгодно применять для больших увеличений.

Проекция. Одним из способов уменьшения зернистости является применение средств, рассеивающих свет при увеличении (сюда относятся сетки и различного рода диффузоры). Для сохранения резкости изображения негатив можно экспонировать половину общего времени с рассеивателем, а остальное время — без него. Так как диффузор поглощает некоторое количество света, общее время экспонирования должно быть немного увеличено. Рекомендуется работать с полным отверстием объектива, если, конечно, какие-либо иные соображения (увеличение резкости, диафрагмирование для удлинения выдержки) не препятствуют этому.

Среди перечисленных средств есть и такие, которые исключают друг друга. Очевидно, что их нельзя применять одновременно. Приходится идти на компромисс и выбирать те, которые служат основной цели — получению хороших снимков.

По материалам журнала «Фотография» (Польша)

„КИЕВ-16У"



Поступил в продажу новый 16-*мм* киноаппарат «Киев-16У», рассчитанный на опытных кинолюбителей и профессионалов. Камера пригодна для микро- и макросъемки, съемки титров.

В камере применяется 16-*мм* кинопленка с двухсторонней и односторонней перфорацией. Зарядка производится бобинами на 30 *м*. Пленка протягивается приставным пружинным приводом. Одного завода достаточно на 4,5 *м* пленки. Скорость съемки — 12, 16, 24, 32, 48, 62 кадра в секунду. Возможна и покадровая съемка. При этом регулятор скорости устанавливают на 24 кадра в секунду, выдержка составляет 1/50 *сек*.

На камере есть ручка для обратной перемотки любого количества пленки. Конструкция аппарата позволяет спустить заводную пружину не разряжая его.

Пружинный привод съемный. Его можно заменять приводами для специальных съемок — цейтраферных, синхронных. Допускается и ручная съемка с помощью ручки обратной перемотки.

Имеются счетчики метража и кадров.

На аппарате установлена турель с тремя объективами, крепящимися на резьбе. Кроме основного объектива «Вега-7» (1 : 2/20 *мм*, угол зрения 35°), на турели установлены объективы «Мир-11» (1 : 2/12,5 *мм*, угол зрения 54°) и «Таир-41» (1 : 2,2/50 *мм*, угол зрения 15°). Можно применять и специально подогнанные объективы от «Зоркого» и «Зенита». При подгонке объективов следует помнить, что рабочий отрезок камеры составляет 31±0,02 *мм*, посадочная резьба М32 × 0,5, а вес сменного объектива не должен превышать 350 *г*. Если применяются более тяжелые объективы, то надо сделать поддерживающее устройство.

Визируется камера через съемочный объектив. Имеется диоптрийная поправка. Обтюратор зеркальный, двухлопастный, с постоянным углом открытия в 160°.

В комплект входит пистолетная рукоятка и ремень для ношения камеры во время съемки без футляра, а также фильтры ЖС-5, ЖС-17, ЖС-10 и нейтральный 4ˣ.

Камера с комплектом принадлежностей помещается в жестком футляре. Ее вес до 3 *кг*, габариты — 255×135× × 100 *мм*.

О НУЖДАХ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ

В связи с разработкой пятилетнего плана производства кинофотоматериалов и с целью выяснения качества обслуживания фотолюбителей институт «Гипрокинополиграф» опубликовал в № 11 журнала «Советское фото» за 1966 год анкету с вопросами к фотолюбителям: какой пленкой и фотобумагой они пользуются, сколько расходуют в год фотоматериалов, какие имеют претензии и пожелания по качеству фотоматериалов. Ниже печатается обзор поступивших писем. Надеемся, что Министерство химической промышленности СССР и Министерство бытового обслуживания населения РСФСР откликнутся на эту статью и расскажут читателям «Советского фото» о принимаемых мерах по улучшению обслуживания фотолюбителей.

Фотолюбительство в нашей стране с каждым годом завоевывает все большую популярность. Статистические сведения о его развитии, к сожалению, отсутствуют. По косвенным данным (количеству проданной фотоаппаратуры) фотолюбителей насчитывается около 10 миллионов человек. Их было бы значительно больше, но объем производства фотопленки и бумаги явно недостаточен, плохо организованы услуги по их обработке.

В настоящее время выпускается в несколько раз меньше пленки и фотобумаги в среднем на один аппарат в год, чем необходимо.

Фотолюбители испытывают также трудности с обработкой цветных фотоматериалов, ввиду крайне незначительного количества фотолабораторий, принимающих такие заказы. Кроме того, стоимость обработки цветных материалов высока.

После опубликования анкеты редакция получила много писем. Наиболее активно откликнулись фотолюбители Москвы и Ленинграда, Северного Кавказа и Сибири.

Высказанные пожелания и замечания не дают полной картины запросов фотолюбителей, однако в известной степени характеризуют их нужды и требования.

Как показала анкета, любители используют в среднем по 46 пог. метров пленки в год или около 28 катушек. Фотобумаги в среднем по 20 кв. метров.

По ассортименту потребность распределяется следующим образом:

а) пленка: 47% требуют пленку «Фото-65», 20% — пленку «Фото-130» и 16% — пленку «Фото-32», 6% предпочитают импортную пленку, 11% снимают на разных пленках. По цветным пленкам: 56% потребляют отечественные пленки, 29% — импортные и 15% — обращаемые;

б) фотобумага: «Бромпортрет» — 34%, «Унибром» — 31%, «Фотобром» — 16% и «Новобром» — 11%. На разных бумагах снимают 8%. Наибольшим спросом пользуется бумага форматом 10×15, 9×12, 13×18, 18×24 сантиметра.

Половина читателей претензий к пленкам не имели, другая половина указывает на следующие дефекты: крупнозернистая эмульсия, плохая хрупкая основа пленок, неудовлетворительная цветопередача и вуаль на цветных пленках.

Фотолюбители отметили недостаточную белизну подложки фотобумаги, скручивание, коробление и ломкость подложки, наличие фрикционной вуали, склеивание листов в пачках; особенно плохое качество цветных бумаг — большая вуаль, отслаивание эмульсионного слоя, потерю свойств до истечения гарантийного срока, плохую упаковку.

Фотохимикаты, по мнению любителей, имеют низкое качество, загрязнены посторонними примесями, слипаются в комья, плохо упакованы.

Были высказаны следующие пожелания:

а) выпускать пленку рулонами по 17 и 30—60 *пог. м*, на упаковке указывать время проявления;

б) выпускать цветную обращаемую бумагу; упаковывать бумагу преимущественно в пачки по 20 листов; улучшить качество упаковки;

в) выпускать химикаты в расфасовке по 10—20 *г*.

Подавляющее большинство людей обрабатывает фотоматериалы дома, считая этот процесс одним из элементов творчества. Услуги по обработке материалов, оказываемые местными лабораториями, считаются недостаточно квалифицированными, дорогими, а срок исполнения — слишком большим. Некоторые затруднения вызывает обработка цветных фотоматериалов из-за сравнительной сложности этого процесса.

Согласно постановлению Совета Министров СССР о развитии узкопленочной кинематографии до 1970 г. должна быть развернута сеть специализированных лабораторий по обработке кинофотоматериалов. Кроме того, Министерство химической промышленности СССР организует обработку любительских кинофотопленок на кинопленочных заводах. Разработана также инструкция о единых тарифах на обработку пленки и на пересылку ее по почте в лаборатории и обратно любителям. Все эти мероприятия должны улучшить организацию обслуживания любителей по обработке фотоматериалов.

Недостаточное количество производимых для любителей фотоматериалов вызвало в ответах на анкету поток жалоб. Фотолюбители вынуждены совершать поездки за фотоматериалами в другие города, закупать их в Москве, Ленинграде, Киеве или выписывать эти товары через родственников и знакомых.

В сельских местностях фототовары, как правило, не продаются, тогда как и там имеется достаточное количество фотолюбителей (из всех полученных писем около ¼ принадлежит сельским любителям).

Вместе с тем при общем дефиците в фототоварах в ряде случаев фотоматериалы продаются по истечении гарантийного срока.

Это свидетельствует о совершенно недостаточном изучении порайонного спроса на фототовары организациями Министерства торговли СССР.

Любители предлагают организовать при магазинах фототоваров советы фотолюбителей, которые могли бы помочь дирекции магазинов в определении количества и ассортимента необходимых для данного района фототоваров.

В ряде случаев фотоматериалы продаются некомплектно: есть пленка, нет фотобумаги, есть цветная пленка, нет цветной бумаги или химикатов и т. д. Как правило, летом, то есть в наиболее благоприятное время для занятий фотографией, во многих магазинах не бывает ни пленки, ни бумаги, и любители запасают зимой эти товары, теряющие к лету свои качества.

Дефицит в пленке и фотобумаге привел к затруднениям в сбыте фотоаппаратов.

Отмечались также случаи несоответствия ассортимента пленок находящимся в пользовании системам фотоаппаратов. Так, многие любители жалуются на отсутствие в продаже пленок для фотоаппаратов «Киев-Вега», «Нарцисс» и др.

Недостатки в удовлетворении потребностей фотолюбителей явились в основном следствием того, что в течение ряда лет развитию химико-фотографической промышленности уделялось мало внимания. Вновь созданное специализированное управление в системе Министерства химической промышленности СССР принимает меры по техническому перевооружению и увеличению мощности действующих предприятий, разрабатываются проекты нового строительства. Можно надеяться, что осуществление всех намеченных мероприятий позволит удовлетворить потребности фотолюбителей.

УСОВЕРШЕНСТВОВАННЫЙ ШТАТИВ

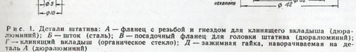


Рис. 1. Детали штатива: *А* — фланец с резьбой и гнездом для клинящего вкладыша (дюралюминий); *Б* — шток (сталь); *В* — посадочный фланец для головки штатива (дюралюминий); *Г* — клинящий вкладыш (органическое стекло); *Д* — зажимная гайка, наворачиваемая на деталь *А* (дюралюминий)

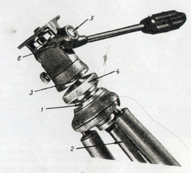


Рис. 2. Внешний вид головки штатива после переделки: *1* — деталь *А*; *2* — деталь *Б*; *3* — деталь *В*; *4* — деталь *Д*; *5* — горизонтальная ось головки штатива; *6* — фиксатор горизонтальной оси

Кинофотоштатив, выпускаемый промышленностью, не позволяет устанавливать аппаратуру на желаемой высоте, что вызывает большие неудобства в работе. Предлагаемое усовершенствование расширяет его возможности.

Переделка заключается в следующем. После разборки штатива диаметр центрального отверстия основания-обоймы растачивают на токарном станке до 12 *мм*. Далее изготавливают детали, показанные на рис. 1. Деталь *А* укрепляют на расточенном основании-обойме (соосно со штоком — деталь *Б*) тремя винтами М3 через 120°. Желательно, чтобы резьба для этих винтов проходила в середине трех отливов, имеющихся снизу основания-обоймы. Деталь *В* плотно запрессовывают на торце штока *Б* и затягивают винтом М5 впотай. Деталь *В* имеет посадочную резьбу, соответствующую резьбе на неподвижной части головки штатива. Для фиксирования детали *В* можно использовать прежний фиксатор (М2,6), просверлив в детали *В* соответствующее отверстие. Деталь *Г* — клинящий вкладыш — изготавливают из органического стекла, а затем распиливают по образующей (аналогичные клинящие вкладыши имеются в ножках штатива). Распиленный вкладыш вставляют в деталь *А*, укрепленную на основании-обойме. После этого гайку *Д* завинчивают на детали *А*. Шток с укрепленной головкой вставляют в переделанное основание-обойму. Далее штатив собирают.

Горизонтальная ось *5* головки штатива (рис. 2), как правило, имеет большой люфт, что сказывается на точности установки аппаратуры. Для ликвидации люфта сделан фиксатор оси (см. рис. 2).

Переделанный таким образом штатив более удобен в работе. Для хранения и транспортировки его используют тот же чехол.

М. РУСЛАНОВ

В МИРЕ КНИГ

«Португальский фотографический альманах» выходит в Лиссабоне ежегодно в течение девяти лет.

«Альманах» 1966 года содержит около 800 страниц текста и большое количество иллюстраций.

Наряду с интересными и хорошо подобранными статьями по самым различным вопросам фотографии (от ее истории до последних новинок фотографической техники) в альманахе можно найти и описания современных способов химико-фотографической обработки светочувствительных материалов (в том числе и цветных) с необходимым минимумом рецептуры и ряд полезных советов по технике съемки.



Открывается «Альманах» статьей «Кто и когда в действительности изобрел фотографию», а его техническая часть — статьей о разрешающей способности объектива и современных методах исследования фотографической оптики.

В книгу включены описания многих приборов, недавно появившихся на мировом рынке, сведения о выставке «Фотокина-66», проходившей в Кельне.

Приятно отметить обилие материала о фотокиноаппаратуре, выпускаемой промышленностью стран социализма.

* * *

Книга, составленная Л. Крафтом и Р. Штейнером и выпущенная народным предприятием «Фотокиноиздательство, Лейпциг» (ГДР) — это учебник по фотографии. Материал расположен по классическим канонам и охватывает широкий круг вопросов. Рассказывается буквально обо всем, но так сжато, что некоторые главы кажутся конспективными.

Авторы сознательно пошли по этому пути, считая, что учебник должен быть первой ступенью при подготовке специалистов в области фотографии.

Книга отличается обычным для этого издательства высоким уровнем полиграфического исполнения.

В учебнике дан обзор фотоаппаратов, принадлежностей и фотоматериалов, выпускаемых фотографической промышленностью ГДР.

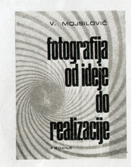
* * *

«Фотография от замысла до реализации» — небольшая по объему книга, интересно задуманная и выполненная, выпущена издательством «Техническая книга» (Белград, Югославия) третьим изданием.

Это своеобразная книга-размышление, в котором автор — В. Мойсилович — приглашает принять участие и читателя.

Не случайно эпиграфом к ней взяты слова Картье-Брессона о том, что фотограф, приступающий к выполнению своего замысла, должен обладать чувствительностью, подобной чувствительности эмульсии его пленки. Весь материал подан так, чтобы научить читателя фотографическому видению. Автор умело использует множество примеров в порядке возрастающей сложности.

Рецепты и практические указания прерывают рассказ об искусстве фотографии. Но всегда они приведены только для того, чтобы показать, как техника должна служить искусству.



ПОЧТА ЮБИЛЕЙНОГО ГОДА

Тысячи писем, полученных редакцией в юбилейном году, — это множество вопросов, пожеланий, замечаний...

У писем со штемпелем 1967 года есть одна особенность — деловитость, злободневность постановки тех или иных вопросов сочетается, как правило, с приподнятым настроением, высокой требовательностью.

Читательские письма были нашими советчиками и друзьями. Редакция постоянно чувствовала заинтересованность читателей в улучшении журнала, расширении и обогащении его тематики, повышении действенности материалов.

Говоря об идейно-художественной направленности журнала, читатели подчеркивали, какую важную агитационную роль сыграли юбилейные материалы, помещаемые под рубрикой «Летопись Великого 50-летия», выражали удовлетворение по поводу того, что журнал с помощью фотожурналистики и фотоискусства стал полнее освещать события внутренней и международной жизни. Многие читатели и в их числе Н. Александров из Чебоксар приветствовали публикацию снимков, рассказывающих о борьбе нашей партии за победу Великого Октября. По мнению В. Овчаренко (Донецкая обл.), статьи и фотографии о военных годах и годах мирного строительства имеют большое воспитательное значение. В письме В. Яцухина из Алма-Аты есть следующие строки: «Выражаю благодарность за опубликование фотографий на тему «Моя Москва». Именно в канун 50-летия Советской власти дыхание Москвы, ее красота и величие являются ярким свидетельством достижений нашего народа».

В журнале и в дальнейшем будут публиковаться фотографии на историко-революционные и современные темы, являющиеся образцами фотожурналистики и фотоискусства. Для многих снимки, напечатанные в журнале, составляют, по выражению москвича В. Севастьянова, своеобразный домашний фотомузей.

Успехи отечественной фотографии, многочисленные победы советских фотожурналистов и любителей на международных выставках и конкурсах, рост числа фотолюбителей — все это выдвигает на повестку дня новые требования, которые все с большей настойчивостью ставятся перед фотографической общественностью.

Подготовка фоторепортеров, организация фотомузея — эти и другие важные вопросы, подсказанные нашими читателями, обсуждались на страницах журнала.

В юбилейном году редакция познакомила читателей с фотоискусством социалистических стран. Не случайно большое количество откликов выпало именно на долю этих материалов. Читатели Е. Мирозас (Литовская ССР), В. Белаш (Новосибирск) и другие предлагают продолжить эту традицию. В будущем году редакция предполагает шире знакомить читателей с творчеством мастеров фотоискусства зарубежных стран, публиковать больше материалов о международных фотовыставках, конкурсах, дискуссиях и т. п.

Кстати о дискуссиях... Как показало обсуждение статьи С. Морозова «Против устарелого понимания художественности», читатели активно откликнулись на предложение редакции высказать свое мнение о затронутых проблемах. По мнению Р. Ивакина (Ногинск) и других, дискуссии необходимы для дальнейшего развития теории фотоискусства.

Намечается и в новом году на страницах журнала продолжить творческие дискуссии. Редакция ждет, что читатели подскажут нам, какие темы их особенно интересуют.

Активно откликнулись читатели на анкеты редакции о разработке новых аппаратов, принадлежностей и фотоматериалов. В. Павлов из Ленинграда считает, что такие опросы принесут большую пользу. Они помогут выяснить и учесть мнение потребителей о продукции фотопромышленности. Главное, что волнует многих, — об этом хорошо сказал ленинградец В. Пинчук, — чтобы добрые пожелания не остались на бумаге, чтобы они нашли отражение в планах предприятий, выпускающих фотоаппаратуру и принадлежности.

Почта юбилейного года требует от работников промышленности, торговли, ремонтных мастерских, лабораторий, словом, от всех, кто имеет отношение к обслуживанию фото- и кинолюбителей, активно включиться в обсуждение вопросов, направленных на расширение ассортимента, улучшение качества ремонта аппаратуры и принадлежностей.

Считая работу с письмами важным звеном своей деятельности, редакция стремилась повышать результативность публикуемых материалов, добиваясь принятия мер.

Систематически оказывалась творческая и методическая помощь фотолюбителям на страницах журнала. Как свидетельствуют письма, советы и рекомендации, помещаемые в журнале, приносят конкретную пользу. Об этом нам сообщили П. Соловьев (Воронежская обл.), К. Головач (Московская обл.), Е. Гапоненко (Туркменская ССР).

Некоторые читатели считают, что журнал должен уделять еще большее внимание вопросам техники, подробнее знакомить с устройством аппаратуры, с техникой съемки и печати. Таково мнение Г. Виттера (Резекне, Латвийская ССР), Б. Алева (Воронеж) и других. А наш многолетний подписчик А. Шушеров (Железнодорожный) предлагает вести систематический курс фотографии, чтобы можно было постепенно, от номера к номеру, повышать свои знания. Эти пожелания вызваны прежде всего отсутствием специализированных учебных заведений по фотографии.

Редакция будет и в дальнейшем делать все возможное, чтобы помочь фотолюбителям в самостоятельном овладении техникой и искусством фотографии. Письма читателей подсказывают, как лучше сочетать материалы теоретического и информационного характера с учебными статьями и практическими советами. Пользующиеся популярностью разделы «Наглядно о технике съемки», «Наш заочный семинар», «Поговорим о ваших снимках» займут достойное место на страницах журнала.

Поиски новых тем, форм их подачи будут продолжены в новом году, и мы надеемся, что ваше участие в журнале, дорогие читатели, окажет нам еще большую помощь.

До новых встреч в 1968 году! Ждем ваших писем!

Редакция

ПО СЛЕДАМ НАШИХ ВЫСТУПЛЕНИЙ

На страницах нашего журнала постоянно обсуждаются вопросы расширения ассортимента и улучшения качества аппаратов и принадлежностей.

Критические замечания и предложения читателей изучались на предприятиях и в торговых организациях. Каковы же результаты их рассмотрения?

Обзор писем фотолюбителей «Снова о качестве» (№ 7) обсуждался в Роскультторге. Заместитель начальника Роскультторга Б. Широченков сообщил редакции, что в обзоре была поднята важная тема — о качестве фототоваров, выпускаемых нашей промышленностью, и удовлетворении спроса покупателей.

Роскультторгом приняты меры по улучшению качества товаров. Проверка качества производится непосредственно на предприятиях или базах.

Фотопринадлежности изготовляются на предприятиях различных министерств и являются, как правило, дополнительной, а не основной продукцией предприятий. Это создает неблагоприятные условия для увеличения их производства и расширения ассортимента. В связи с этим Роскультторг поддерживает предложение о создании специализированного объединения для выпуска фототоваров.

Редакция получила сообщения о мерах, принятых по письмам читателей.

Главный инженер Ленинградского завода фотопринадлежностей Панов сообщил, что предложения М. Ревковского и К. Рыкова о выпуске увеличителей для широкой пленки обсуждались на техническом совете. Завод начал разработку увеличителя для кадра 6 × 6 *см*.

Замечания Ю. Соколова о низком качестве трубчатого штатива рассматривались на производственном совещании Харьковского завода широкоформатной аппаратуры. Приняты меры, устраняющие недостатки штатива.

Много нареканий вызывает отсутствие в продаже ламп для проекторов. Об этом писал З. Деркевиц. С завода нам сообщили, что производство кинолампа будет постоянно увеличиваться. В 1968 г. их будет выпущено в 5 раз больше, чем в 1966 г.

В ПРИРОДНЫХ УСЛОВИЯХ

Вилли Молль — один из ведущих фотографов ФРГ. Начав заниматься фотографией в 1954 году, он уже вскоре стал членом ФИАП и АФИАП. Участвовал в 200 фотовыставках во многих странах мира, его работы напечатаны во многих журналах и фотоальбомах. Будучи разносторонним фотохудожником, Вилли Молль часто выступает и в качестве спортивного фотокорреспондента.

Одно из его увлечений — фотографирование птиц в природных условиях. Несколько таких снимков, присланных нам, мы публикуем сегодня вместе с рекомендациями автора.

При съемке птиц Молль использует камеру с минимальным количеством дополнительных принадлежностей. Объектив с фокусным расстоянием порядка 135 *мм* обязателен. Удобно работать однообъективной зеркальной камерой с промежуточными кольцами и компендиумом. Более длиннофокусные объективы применяются главным образом при съемке крупных птиц (орел, аист и т. д.).

Снимать следует с расстояния 1—1,5 *м* в зависимости от построения кадра и размера птицы. Масштаб изображения лежит примерно между 1 : 10 и 1 : 5 (для фокусного расстояния 135 *мм*). Это требует увеличения экспозиции в 1,2—1,4 раза. При таком масштабе глубина резкости составляет при диафрагме 8 от 60 до 16 *мм* (также при F = 135 *мм*). Поскольку условия освещения в лесу неблагоприятны, помогает электронная вспышка. Ее основное достоинство — постоянная яркость света. При диафрагме 16 расстояние от объекта съемки до лампы равно примерно 1 *м*. При пленке 18° ДИН ведущее число будет составлять 32.

Лучше применять две вспышки — одна будет давать основной свет, другая (немного сбоку и сверху) — боковой или эффектный. Основная лампа становится на расстоянии 1 *м*, «эффектная» — на 0,8 *м*.

Разумеется, при хороших условиях освещения можно работать и без вспышек. Если использовать мелкозернистую пленку 23 ДИН при выдержке 1/250 *сек* достаточна диафрагма 8. При 1/125 *сек* еще можно снимать движущийся предмет.

По сравнению со вспышками дневной свет дает более естественное освещение, зато изображение получается менее резким из-за более длительной выдержки.

Наблюдение за птицей ведется из укрытия через бинокль. Срабатывание затвора осуществляется при помощи пневматического или электромагнитного спуска с расстояния примерно 20 *м*.



Пеночка-теньковка. «Хассельблад-500 С»; «Зоннар» 250 *мм* с промежуточными кольцами. Пленка «Плюс-Х-пан»; выдержки 1/125 *сек*. Диафрагма 11.

Зеленая пеночка. «Лейка-М2» с зеркальной приставкой и мехом. «Гектор», 135 *мм*, диафрагма 16; две лампы-вспышки.

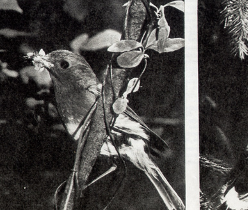


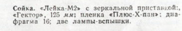
Лазоревка. «Лейка-М2» с зеркальной приставкой и промежуточными кольцами. «Гектор», 125 *мм*. Пленка «Плюс-Х-пан». Диафрагма 16; две лампы-вспышки.



Зарянка. Условия съемки те же.







Сойка. «Лейка-М2» с зеркальной приставкой; «Гектор», 125 *мм*; пленка «Плюс-Х-пан»; диафрагма 16; две лампы-вспышки.

НА ЗАВОДЕ ШИРОКОФОРМАТНОЙ АППАРАТУРЫ

Харьковский завод широкоформатной фотоаппаратуры является единственным в стране поставщиком широкоформатной фотоаппаратуры и фотопринадлежностей, предназначенных для оснащения фотолабораторий заводов, проектных и научно-исследовательских институтов и бытовых фотоателье. Завод выпускает технические фотоаппараты — «ФКД» 13×18 и «ФКД» 18×24, репродукционный фотоаппарат «ФКР» 30×40, копировальный станок «КС» 30×40. Из принадлежностей завод изготовляет резаки размером 18×24, 24×30 и 30×40 *см*, а также штативы для узкопленочных кино- и фотоаппаратов. На заводе изготовлен действующий макет центрального лепесткового затвора с синхроконтактом и выдержками 1; 1/2; 1/4; 1/8; 1/16 и 1/30 *сек*, а также «Д» и «В». Сейчас затвор проходит испытания.

В стране ощущается большой недостаток широкоформатной фотоаппаратуры. Но дальнейшее увеличение выпуска широкоформатной аппаратуры при существующих условиях исключено. Для этого необходимо расширить мощности завода.

Около года министерство решает вопрос о выделении ассигнований на строительство корпуса завода с перебазированием на новую площадку. Выделен участок под строительство, заказана проектная документация, а вопрос о финансировании еще не решен.

В январском номере журнала «Служба быта» за 1967 г. первый заместитель министра бытового обслуживания РСФСР Б. А. Самойлов сообщал: «...Министерство будет ежегодно закупать импортную фотоаппаратуру в ГДР и ЧССР. Немецкие друзья поставят нам камеры.., проявочные машины, автоматические установки для печати, копировальные станки. Из Чехословакии поступят павильонные аппараты...».

Ежегодная потребность предприятий нашей страны в широкоформатных фотоаппаратах и принадлежностях исчисляется десятками тысяч штук. Нам кажется недопустимой роскошью при таком рынке сбыта ориентироваться на импортную продукцию, в то время как при сравнительно незначительных затратах наш завод мог бы не только выпускать достаточное количество продукции для своей страны, но и поставлять фотоаппаратуру на экспорт. Такие заявки у нас уже имеются.

Видимо, в Госплане СССР должны подсчитать, что же выгодней.

Работники завода по собственной инициативе решили определить хотя бы приблизительную потребность в своих изделиях на текущую пятилетку. Запросили только министерства бытового обслуживания союзных республик. Оказалось, что спрос значительно превышает предложение. Да и порядок распределения нашей продукции не устраивает потребителей. Главкультторг распределяет только фотоаппараты, а копировальные станки, резаки, кассеты, штативы для фото- и кинокамер завод направляет потребителям по своему усмотрению.

Нам удобно отправлять продукцию крупными партиями, а заказчики «помельче» из года в год остаются без фотопринадлежностей. И если фотоателье и лаборатории предприятий в крупных городах более или менее оснащены оборудованием, то в небольших городах и поселках работать практически нечем.

Мы видим выход из создавшегося положения только в строительстве завода, укомплектованного современным оборудованием, имеющего свое конструкторское бюро. Это даст возможность изготовлять и поставлять потребителям оборудование фотолабораторий в полном комплекте.

Завод планирует в текущей пятилетке разработать и внедрить в серийное производство станки для позитивной и негативной ретуши и мультипликаторы. Будет изготовлен опытный образец технического фотоаппарата 13×18 *см* в металлопластмассовом исполнении с затвором, а также образцы нумераторов, осветителей, кювет и т. д.

Для успешного выполнения стоящих перед нами задач нам необходима действенная помощь Госплана СССР и министерства.

Г. МИТЕЛЬМАН,
главный инженер Харьковского завода
широкоформатной аппаратуры

„СОВЕТСКОЕ ФОТО“ В 1967 ГОДУ

ЛЕТОПИСЬ ВЕЛИКОГО 50-ЛЕТИЯ

РЕПОРТАЖИ, СТАТЬИ, ОБЗОРЫ ФОТОВЫСТАВОК, СНИМКОВ, ЗАМЕТКИ

НАШ ЗАОЧНЫЙ СЕМИНАР

ОБЛОЖКИ И ВКЛАДКИ

ТЕХНИКА ФОТОГРАФИИ

ДЛЯ КИНОЛЮБИТЕЛЕЙ

ФОТОКОНКУРСЫ

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ



НОВЫЙ ФОТОЖУРНАЛ

«Студио» — новый фотографический журнал, первый номер которого недавно выпущен народным предприятием «Фильмфабрик Вольфен». Журнал рассчитан на профессионалов, но многие из напечатанных в нем статей интересны и полезны и для фотолюбителей. Помимо ряда чисто практических советов по работе с фотоматериалами «ОРВО», читатель найдет здесь теоретические статьи «общеобразовательного» характера, например, о градационных характеристиках фотографического изображения.

Круг вопросов, освещаемых журналом, очень широк, а отличные иллюстрации, среди которых много цветных, не только украшают его, но и значительно облегчают восприятие материала.

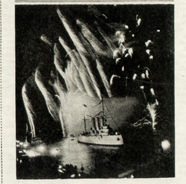
„ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ ФОТОИСКУССТВО"

ПРЕМИИ ПРЕДПРИЯТИЯ «ПЕНТАКОН ДРЕЗДЕН»

На международном конкурсе «За социалистическое фотоискусство» народным предприятием «Пентакон Дрезден» (ГДР) дополнительно учреждено 15 премий. В их числе один фотоаппарат «Практика мат», четыре аппарата «Практика нова», пять камер «Пенти II» с десятью кассетами, пять камер «Пентакон электра» с десятью кассетами. Эти премии получат авторы, снимки которых будут наиболее соответствовать девизу конкурса.

СОДЕРЖАНИЕ

Рукописи и снимки не возвращаются



НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. Салют Октябрю. Фото Александра Малкина

2-я стр. Москва. 7 ноября 1967 г. Фото Евгения Халдея

3-я стр. Томительные секунды. Фото Александра Саакова (Тбилиси)

4-я стр. Лесной франт. Фото Виталия Барановского (Минск)

Главный редактор **М. И. БУГАЕВА**
Редакционная коллегия: **Н. Н. Агокас, Н. И. Драчинский, Л. П. Дыко, Г. А. Истомин, Н. И. Кириллов, А. Г. Комовский, Ю. Г. Пригожин, А. А. Усачев, Г. М. Чудаков (ответственный секретарь)**

Художественный редактор **Т. Д. Берсеньевская** Оформление **О. А. Кулиша**

Адрес редакции: Москва, центр, М. Лубянка, 9 **Цена 40 коп.**
Телефоны: отдел искусства фотографии — К 4-07-67, отдел техники — Б 3-86-24, отдел фотолюбителей — К 4-82-14, зав. редакцией, для справок — Б 3-20-46, отдел писем — К 4-53-44.

А 03299. Подп. к печати 13/XI-67 г. Зак. 2127. Форм. $62 \times 92^1/_8$. 7,25 п. л. 10,53 уч.-изд. л. Т. 220 000

Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР Москва, проспект Мира, 105




СОВЕТСКОЕ ФОТО
№ 12 • ДЕКАБРЬ • 1967
70869